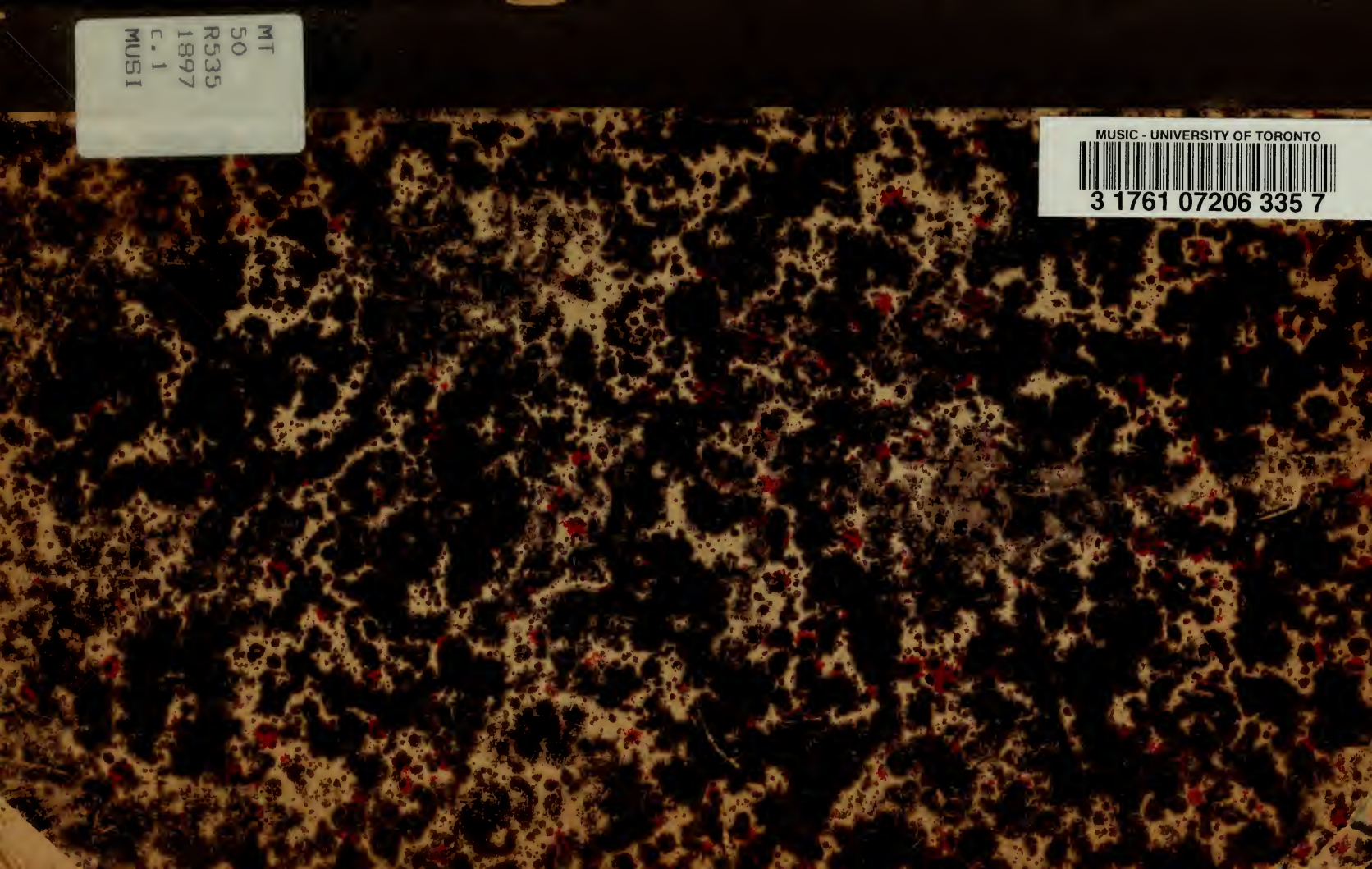


MT
50
R535
1897
c. 1
MUSI

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 335 7

Die

praktischen Studien

zur

Theorie der Musik.

In drei Lehrbüchern

bearbeitet von

Ernst Friedrich Richter

weil. Professor, Kantor an der Thomasschule und Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen, Universitätsmusikdirektor und Lehrer am Königl. Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Erster Band:

Lehrbuch der Harmonie.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1897.

Lehrbuch

der

HARMONIE.

Praktische Anleitung

zu den Studien in derselben

zunächst für das

Königl. Konservatorium der Musik zu Leipzig

bearbeitet von

Ernst Friedrich Richter.

Einundzwanzigste Auflage,

mit Anmerkungen und Ergänzungen versehen

von

Alfred Richter.

Leipzig,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1897.

LIBRARY
JUN 2 3 2000
UNIVERSITY OF TORONTO

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Aus dem Vorwort zur ersten Auflage.

Die nächste Veranlassung zur Herausgabe dieser Harmonielehre ist auf dem Titel angegeben. Es galt, bei dem praktischen Studiengang in der Theorie der Musik den Schülern ein Hilfsmittel zur Erläuterung der vorgetragenen Lehrsätze und zur Wiederholung derselben in die Hände zu geben. Die Eigenschaften eines solchen Hilfsbuches glaubte der Verfasser darin zu finden: es müsse dasselbe das Wesentlichste, Grundzügliche der musikalischen Theorie in kurzgefasster, aber möglichst vollständiger Weise enthalten; es müsse diese Grundzüge stets mit Hinweis und Anleitung zur praktischen Ausführung geben, um für spätere Kompositionsversuche zu befähigen.

Das Buch enthält keine wissenschaftlich-theoretische Abhandlung über Harmonik, sondern ist, wenn es sich auch insoweit wie jede Harmonielehre auf eine feste Grundlage stützt, nur dem praktischen Zwecke gewidmet, der auf abstrakt-wissenschaftlichem Wege bei jetzt vorhandenen spärlichen Mitteln sehr schwer zu erreichen sein dürfte.

Man hat zwar von jeher gern nach mathematischer Bestimmtheit der musikalischen Regeln gefragt, und besonders ist es die Jugend, die, oppositionell dem Autoritätsglauben gesinnt, gern alles so klar haben möchte, dass kein Zweifel möglich sei, so sehr wie sie sich auf der andern Seite scheut, das blühende Leben der Kunst

durch das anatomische Messer kennen und verstehen zu lernen: und es ist nicht zu leugnen, dass sich in dieser Beziehung eine Lücke in der musikalischen Litteratur findet, die auszufüllen noch niemand vollständig gelungen ist. Alle Versuche der Art sind bis jetzt nicht im stande gewesen, ein wirklich haltbares wissenschaftlich-musikalisches System, nach welchem durch ein Grundprincip alle Erscheinungen im musikalischen Gebiete als stets notwendige Folgerungen sich dargestellt finden, zu schaffen, und was Philosophen, Mathematiker, Physiker hierin geleistet haben, ist zwar beachtenswert, aber teils zu sehr vereinzelt, als dass sich zur Vollendung des Ganzen die Mittelglieder so leicht finden ließen, teils zu abstrakt, weniger der Musik selbst, als andern Zwecken dienend, und bei allem in ihm sich zeigenden Verständnis musikalischer Dinge doch das eigentlich Musikalische, worum es sich bei dem Musiker doch zunächst handelt, wenig berücksichtigend. Was aber in musikalischen Lehrbüchern von wissenschaftlicher Begründung niedergelegt ist, hat sich bisher nicht bewährt, weil es teils als Benutzung einzelner gelehrter Forschungen ebensowenig im stande war, ein in sich abgeschlossenes System mit zweifellosen Folgerungen zu schaffen, teils als phantastisches Gebilde aller wissenschaftlichen Grundlage entbehrte.

Es mag hier erlaubt sein, auf ein Werk hinzuweisen, welches im stande sein dürfte, eine fühlbare Lücke auszufüllen; es ist dies: Die Natur der Harmonik und der Metrik von *M. Hauptmann*.

Doch recht betrachtet, ist diese Lücke nur dem reifern und gebildeten Musiker, der sich gern mit Theorie beschäftigt, fühlbar, dem angehenden Musiker jedoch nicht so nachteilig, dass seine nächste Ausbildung darunter zu leiden hätte, und jene oben angedeutete Zweifelsucht dürfte wohl in gewissem Grade jenem kindlichen Verfahren gleich zu achten sein, welches aus übergroßer Wissbegierde durch Fragen, die selten dem Stande der Ausbildung des Fragers nach verständlich genug beantwortet werden können, auf den Urgrund aller Dinge kommen möchte. Der angehende Musiker hat seine ganze Kraft auf die technische Ausbildung zu richten, weil es ihm Zeit und Mühe genug kosten wird, den Standpunkt

zu erreichen, von wo aus er mit größerer Leichtigkeit der eigentlichen Künstlerschaft entgegengehen kann. Hier gilt es nicht, zu fragen Warum, es gilt zunächst das Wie, es gilt, die Notwendigkeit gewisser Grundsätze aus der Erfahrung, aus den besten Mustern zu begreifen, nicht zu berechnen; später wird es Zeit sein, wenn Bildung, Kenntnisse, Befähigung und Beruf es fordern, das Warum zu ermitteln, und alle aus der Erfahrung erlangten Kenntnisse werden nicht zu verachtende Hilfsmittel sein, auch die musikalischen Naturgesetze aufzufinden.

Diesen praktischen Zweck vor Augen war der Verfasser bemüht, die Darstellung der Harmonie und der Beobachtungs- und Erfahrungssätze in einfacher und klarer Weise zu geben, und da er das Buch zum Studium bestimmte, die in ihm enthaltenen Grundsätze durch sich selbst wirken zu lassen, ohne ihnen durch ein besonders gelehrtes Gewand oder eine gewinnende Form einen weiten Leserkreis verschaffen zu wollen. Es enthält die Harmonielehre vollständig mit Andeutungen einer rationellen Methode, Übungen zur Befestigung des Ganzen und zur gewandten Ausführung aller harmonischen Grundsätze zu machen. Diese Übungen reichen bis zu dem Beginn der kontrapunktischen Studien; die Lehre des Kontrapunktes selbst aber soll in einem spätern Bande in gleicher Weise folgen.

Schließlich noch ein Wort zu dem Kunstjünger, ein ernstes zwar, aber ein wohlgemeintes.

Es gilt ein fernliegendes Ziel zu erreichen, es ist dies die wirkliche Kunstleistung. Hierzu ist eine angestrengte, ausdauernde Thätigkeit nötig, die musikalischen Grundsätze zu erfassen, das Gewonnene und Erkannte zu lebensfähigen Gebilden zu gestalten. Diejenigen werden sich bitter täuschen, die, erfüllt von den Werken unsrer großen Meister, begabt mit poetischem Gemüt, wähnen, die Blüten brechen zu können, ohne die technischen Hilfsmittel gründlich kennen und erproben zu lernen, die in dem Wahne stehen, die Weihe der Schönheit, die sich über das Kunstwerk ausbreitet, leide unter der Zergliederung des Stoffes, oder die ersten naturgemäßen Bildungen des letzten könnten niemals sich zu jener

notwendigen Schönheit entwickeln. Kein Talent hat sich je ohne gründliche Kenntnisse (die zu erlangen ihm freilich leichter wurde, als dem Minderbegabten) zu jener Höhe geschwungen, auf welcher allein die Kunstleistungen gedeihen. Ausübung ohne Bewusstsein ist nicht Künstlerschaft, sie ist nur die Wirkung des Instinkts, welche immer den Mangel einer vollständigen Ausbildung fühlbar machen wird. Der geistreiche Gedanke kann der Form nicht entbehren, und sie ist es, die erkannt und erlernt werden muss. Giebt sich dieselbe zwar oft mit der Erfindung von selbst, so gilt es bei der Musik mehr als anderswo, den Gedanken gleichsam logisch zu zergliedern, zu neuen Gestalten umzubilden, zu verwandeln auf die mannigfaltigste Art. Die Kenntnis dieser Dinge und die Geschicklichkeit im Gebrauch derselben muss auch der Talentvolle erlernen, und es kann dieselbe nur dadurch erreicht werden, dass man bemüht ist, die musikalischen Gesetze und das, was andre bereits längst vorher gefunden haben, zu erkennen und es nach- und fortzubilden zu versuchen. Ernste, anhaltende Thätigkeit und vor allem eine rationelle Methode zur Entwickelung der Reife, zur Bildung lebensfähiger Kunstwerke wird bei musikalischer Befähigung sicher zum Ziele führen.

Ernst Friedr. Richter.

Vorwort zur siebzehnten Auflage.

Die vorliegende siebzehnte Auflage des »Lehrbuchs der Harmonie« hat nicht sowohl eine Umwandlung, als vielmehr eine Ergänzung und Erweiterung gegen die früheren erfahren. Mit einer einzigen, weiter unten näher zu bezeichnenden Ausnahme ist nichts weggelassen worden: ebensowenig konnte das Bedürfnis vorliegen, den Lehrgang, wenn auch nur teilweise, anders zu gestalten.

Der Anteil des Unterzeichneten beschränkt sich daher auf teils längere, teils kürzere Zusätze. Es ist unnötig und würde bei der großen Anzahl dieser Zusätze zu weit führen, alles aufzuzählen, was hinzugekommen ist. Durch Vergleich mit früheren Ausgaben kann das ja auch mit Leichtigkeit festgestellt werden. — Die oben erwähnte Ausnahme betrifft das 26. Kapitel »Über die musikalischen Schlussarten«. Dasselbe erschien dem Unterzeichneten doch zu dürftig in der Ausführung und der Wichtigkeit des Gegenstandes zu wenig angemessen. Dasselbe ist daher durch eine eigene Arbeit des Unterzeichneten, welche in allerdings noch ausführlicherer Weise von ihm im »Nachtrag zu Ernst Friedr. Richters Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts« bereits früher veröffentlicht worden war, ersetzt worden. Da diese Ausführungen Beifall gefunden hatten, so darf sich der Unterzeichnete wohl der Hoffnung hingeben, dass ihre Aufnahme in das vorliegende Werk von manchen gutgeheißen werden wird.

In der Vorrede zum Lehrbuch des einfachen und doppelten Kontrapunkts spricht der Verfasser es aus, dass ihm eine Fortsetzung des Lehrbuchs der Harmonie ursprünglich fern gelegen habe, dass daher die Harmonielehre eine Abschweifung in das Gebiet des eigentlichen Kontrapunkts (sowie der Komposition) enthalte. Gleichwohl sind auch die zur Harmonielehre nicht unmittelbar gehörenden Kapitel beibehalten worden. Es haben sich viele an den Studiengang des Buches gewöhnt: auch liegt manchen ein eingehenderes Studium des Kontrapunkts fern, und es genügt ihnen, einen Einblick in das Wesen desselben zu erhalten, wozu ihnen die Ausführungen im Buche genügen. Um aber doch auch äußerlich anzudeuten, dass diese Kapitel den Lehrgegenstand nicht unmittelbar berühren, ist eine Anzahl (das 13., 14., 15., 16., 19., 20. und 23. Kapitel) in kleinerem Druck ausgeführt worden. Dadurch und durch die Wahl eines größeren Formats ist es ermöglicht worden, dass der Umfang des Werkes, d. h. soweit die Anzahl der Druckbogen in Betracht kommt, den der früheren Auflagen nicht wesentlich überschreitet.

Alfred Richter.

Vorwort zur zwanzigsten Auflage.

Die vorliegende zwanzigste Auflage hat keine Veränderung erfahren, doch sind notwendige Zusätze hier und da vorgenommen worden. — Diejenigen, die die Aufgaben im Lehrbuch nicht für ausreichend halten, seien darauf aufmerksam gemacht, dass diesem Mangel längst durch das bereits in vielen Auflagen erschienene »Aufgabenbuch zu Ernst Friedr. Richters Lehrbuch der Harmonie« vom Unterzeichneten abgeholfen ist. — Ebenso seien diejenigen, deren Vorkenntnisse ungenügend sind, auf die im gleichen Verlage erschienenen und gleichfalls vom Unterzeichneten verfassten »Elementarkenntnisse der Musik« verwiesen. Es ist diese Schrift speciell als Einleitung zur Harmonielehre und überhaupt zum Studium der Musik geschrieben und vorzugsweise bestimmt, die Lücken, die sich wohl bei den meisten mehr oder weniger vorfinden werden, zu ergänzen und bereits erworbene Kenntnisse zu befestigen. Auch ist, wo es anging, Anleitung gegeben zu praktischen Übungen, welche ja Lehrbüchern immer erst den eigentlichen Wert verleihen.

Im November 1894.

Alfred Richter.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Einleitung. Intervallenlehre 1

I. Abteilung.

Die Grundharmonien und die von ihnen abgeleiteten Accorde.

Erstes Kapitel. Die Dreiklänge der Durtonleiter 9
Zweites Kapitel. Die Dreiklänge der Molltonleiter 29
Drittes Kapitel. Die Umkehrungen der Dreiklänge 36
Viertes Kapitel. Septimenharmonien. Vierklänge 42
Fünftes Kapitel. Die Umkehrungen des Septimenaccordes 47
Sechstes Kapitel. Nebenseptimenharmonien 52
Siebentes Kapitel. Die Umkehrungen der Nebenseptimenaccorde . . . 66
Achtes Kapitel. Die Septimenaccorde in Verbindung mit Accorden anderer Tonstufen 69
Neuntes Kapitel. Über Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccorde . 78
Zehntes Kapitel. Chromatische Veränderung der Grundharmonien. Alterierte Accorde 80
Elftes Kapitel. Über Modulation eines Tonsatzes. 92

II. Abteilung.

Zufällige Accordbildungen. Harmoniefremde Töne.

Zwölftes Kapitel. Vorhalte. 98
Dreizehntes Kapitel. Der Orgelpunkt. Liegende Stimmen. 116
Vierzehntes Kapitel. Durchgehende Noten. Wechselnoten 121
Fünfzehntes Kapitel. Durchgehende Accorde 129
Sechzehntes Kapitel. Über die Mittel zur Modulation 132

III. Abteilung.

Praktische Anwendung der Harmonien. Die Übungen im Gebrauch derselben im reinen Satz.

Seite

Siebzehntes Kapitel. Die einfach harmonische Begleitung zu einer gegebenen Stimme 141

Achtzehntes Kapitel. Erweiterung der harmonischen Begleitung . . . 170

Neunzehntes Kapitel. Über Ausbildung der Melodie 173

Zwanzigstes Kapitel. Über Ausbildung der begleitenden Stimmen . . 178

Einundzwanzigstes Kapitel. Die Übungen im dreistimmigen Satze . 182

Zweiundzwanzigstes Kapitel. Über den zweistimmigen Satz 187

Dreiundzwanzigstes Kapitel. Harmonische Bearbeitung einer gegebenen Stimme in melodischer Ausbildung. 189

Vierundzwanzigstes Kapitel. Der fünfstimmige Satz 195

Fünfundzwanzigstes Kapitel. Der sechs-, sieben- und achtstimmige Satz 198

Sechsundzwanzigstes Kapitel. Über die musikalischen Schlussarten 204

Sachregister 222

EINLEITUNG.

Von den Elementarkenntnissen, welche die allgemeine Musiklehre vorträgt und deren Bekanntschaft beim Beginn der harmonischen Studien vorausgesetzt werden muss, soll der mit denselben in nächster Beziehung stehende Teil, die Intervallenlehre, in kurzer und gedrängter Weise vorläufig abgehandelt werden.

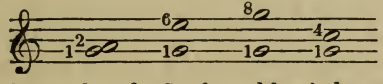
Intervallenlehre.

Intervall, Zwischenraum nennt man das Verhältnis, in welchem ein Ton zu einem andern in Bezug auf Entfernung steht.

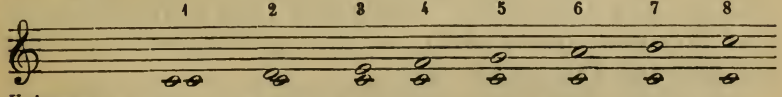
Die Größe der Entfernung wird zunächst nach der Zahl der Stufen, auf welchen zwei Töne zu einander sich befinden, bestimmt, und zwar in der Regel so, dass man den untersten Ton als auf der ersten Stufe stehend annimmt, den höhern nach der Zahl der dazwischen liegenden diatonischen Stufen bestimmt.

Anmerkung. Unter diatonischen Stufen versteht man die Reihe oder Folge von Tönen, wie sie die Tonleiter irgend einer Dur- oder Molltonart darstellt.

Nehmen wir z. B. *g* als tiefen Ton und auf der ersten Stufe liegend an, so wird das höher liegende *a* auf der zweiten, das noch höher liegende *e* auf der sechsten Stufe sich befinden



Die so sich ergebende Stufenzahl wird auf folgende Weise ausgedrückt:

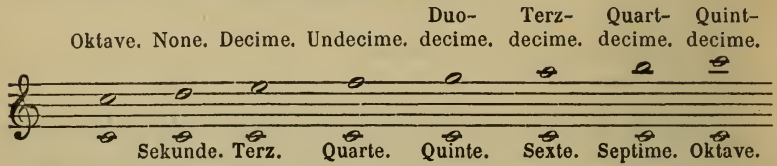


Unisonus (Einklang) oder Prime. Sekunde. Terz. Quarte. Quinte. Sexte. Septime. Oktave.

In der Regel zählt man die Stufen bloß bis zur Oktave und beginnt bei den über der Oktave liegenden Tönen die Reihe wieder

und so fort bei jeder neu beginnenden Oktave, so dass also die neunte Stufe zur Sekunde, die zehnte zur Terz, die elfte zur Quarte u. s. w., ebenso die fünfzehnte wieder zur Oktave, die sechzehnte wieder zur Sekunde wird.

Gründe jedoch, die in der Harmonielehre und in der Theorie überhaupt ihre Erklärung finden, geben mitunter Veranlassung, Töne, die über der Oktave liegen, nach ihrer wirklichen Stufenzahl zu benennen. Die Reihe der Intervalle wird daher von der Oktave an folgende doppelte Benennung erhalten:



Größere Entfernungen zweier Töne werden einfach auf ihr Verhältnis in der tiefern Oktave reduciert.

Anmerkung. Bezüglich der Prime vgl. »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 32, Anmerkung.

Nähere Bestimmung der Intervalle.

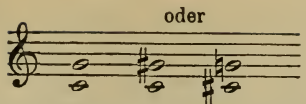
Man sieht leicht, dass die obige Darstellung der Intervalle sich auf die diatonische C-Durtonleiter gründet, und dass die Verhältnisse der zwischen derselben liegenden Töne dabei nicht berührt sind. Ebenso ist die Begründung derselben sämtlich von dem ersten Tone der diatonischen Tonleiter angenommen, während jeder beliebige Ton der Tonleiter als unterer angenommen werden kann, wodurch sowohl die Töne der verschiedenen Stufen sich ändern, als auch in diesen selbst sich kleine Verschiedenheiten in der Größe der Stufen zeigen werden.

Um in diesen mannigfaltigen Verschiedenheiten einen klaren Überblick zu gewinnen, mag man sich folgende Grundsätze merken:

Die oben gezeigte Reihe der Intervalle, wobei der untere Ton als der **erste** Ton der Durtonleiter, die Reihe selbst diese bildet, dient zur Grundlage aller Intervallbestimmung. Man nennt diese Intervalle zum Teil **grofs**, zum Teil **rein.**

Jede chromatische Veränderung dieser Töne, des obern sowohl, wie des untern, verändert ihre Stufenzahl, also auch ihre Benennung nicht, sondern macht nur eine nähere Bestimmung derselben nötig.

So wird, wenn z. B. zur Quinte $\frac{c}{g}$ irgend ein Kreuz hinzugefügt wird, dieselbe immer Quinte bleiben, nur eine nähere Bestimmung sich nötig machen, da sie offenbar eine andre Quinte geworden ist, als sie ursprünglich war.



Da nun solche Veränderungen der Intervalle durch chromatische Erhöhung oder Erniedrigung derselben entstehen, bedient man sich folgender verschiedenen und dieselben näher bezeichnenden Benennung:

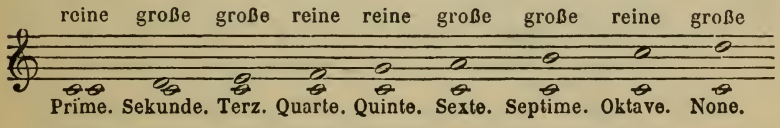
1. Sekunden, Terzen, Sexten, Septimen, Nonen, die aus der Durtonleiter bei angenommenem ersten Ton derselben als unterem entstehen, nennt man **grofs**; Primen, Quarten, Quinten, Oktaven **rein.**

2. Erniedrigt man den obern Ton der großen Intervalle um eine kleine halbe Stufe, so entstehen kleine Intervalle.

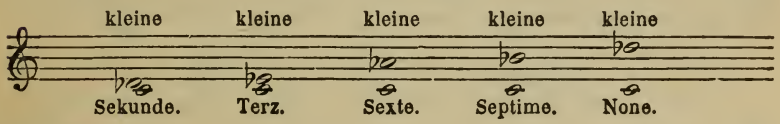
3. Erhöht man den obern Ton der großen und reinen Intervalle um eine kleine halbe Stufe, so entstehen übermäßige Intervalle.

4. Erhöht man den untern Ton der meisten reinen und kleinen Intervalle um eine kleine halbe Stufe, so entstehen verminderte Intervalle.

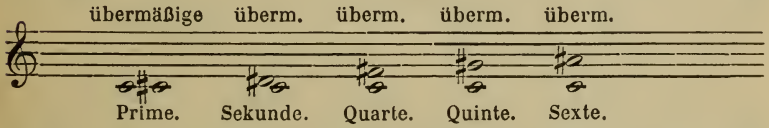
Zu 1.



Zu 2.

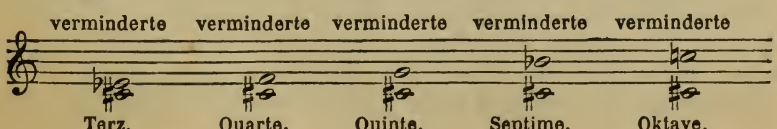


Zu 3.



NB. Übermäßige Septimen, Oktaven und Nonen kommen in harmonischen Verhältnissen überhaupt nicht vor, übermäßige Terzen nur in Ausnahmefällen (vgl. Anm. nach den Aufgaben Nr. 189), in welchen sich fast immer die reine Quarte wird substituieren lassen. Auch die übermäßige Prime ist als Bestandteil eines Dreiklangs unmöglich, doch ist die Fortschreitung zur übermäßigen Prime, die ja lediglich nur in der chromatischen Erhöhung derselben Tonstufe besteht, bekanntermaßen etwas sehr Gewöhnliches.

Zu 4.

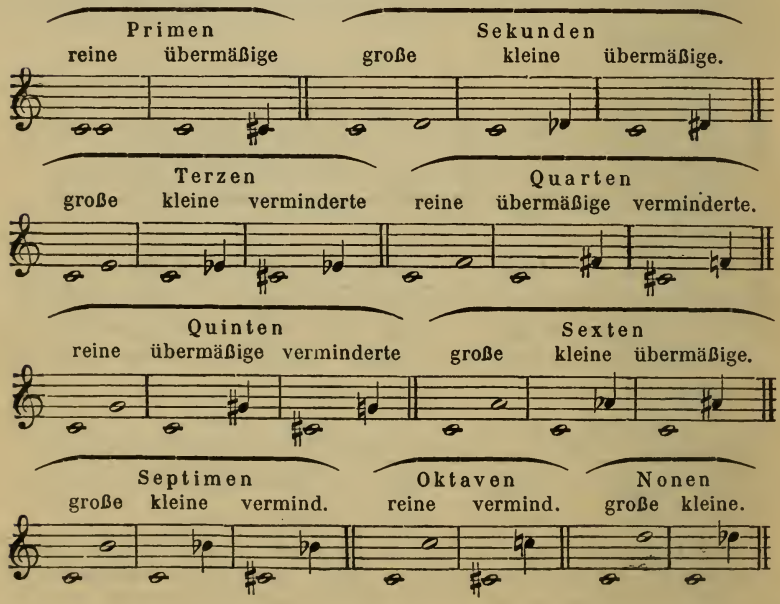


Anmerkung. Verminderte Primen, Sekunden, Nonen sind harmonisch undenkbar, wenn sie auch in melodischen Verbindungen, d. h. in Bezug auf fortschreitende Intervalle, nicht auf gleichzeitig erklingende, vorkommen können. Die verminderte Oktave findet sich häufig als Vorhalt vor (vgl. Nr. 223, Beispiel b), als ein harmonisches Verhältnis ist auch sie unmöglich. Die verminderte Sexte kommt wie die übermäßige Terz nur in Ausnahmebildungen vor, und wird wie für die übermäßige Terz die reine Quarte, für sie fast immer die reine Quinte stehen können.

Bemerkung zu der Bildung der verminderten Intervalle.

Der Grund, warum bei Bildung der verminderten Intervalle der untere Ton derselben erhöht worden ist, da doch ein gleiches Intervall entstehen würde, wenn der obere Ton erniedrigt wird, liegt in den eigentümlichen Umkehrungsverhältnissen sämtlicher Intervalle, wovon weiter unten gesprochen werden soll.

Übersicht und Zusammenstellung der gebräuchlichsten Intervalle.



Einteilung der Intervalle in Konsonanzen und Dissonanzen.

Wenn man in der Musik von konsonierenden und dissonierenden Intervallen spricht, versteht man darunter nicht wohl- oder übelklingende, was beide Wörter auch wohl ausdrücken können, sondern unter den ersten solche, deren Töne in reinem, befriedigendem Verhältnisse stehen, welches einer weitern bestimmten Beziehung zu

andern Intervallen als notwendiger Folge nicht bedarf, unter den letzten aber solche, die auf eine weitere Folge bestimmt hindeuten und ohne dieselbe keinen befriedigenden Sinn geben würden. Gleiches gilt von den verschiedenen Accorden, die durch die Zusammenstellung ihrer Intervalle konsonierende und dissonierende sein können.

Konsonanzen sind sämtliche rein genannte Intervalle, dann die großen und kleinen Terzen und Sexten.

Die ersten werden auch vollkommene Konsonanzen, die letzten unvollkommene genannt.

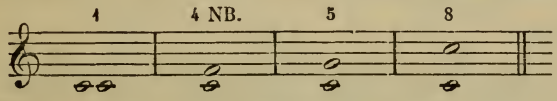
Dissonanzen sind die große und kleine Sekunde, große und kleine Septime, und sämtliche übermäßige und verminderte Intervalle.

Hiernach ergiebt sich folgende Übersicht:

I. Konsonanzen.

a. Vollkommene.

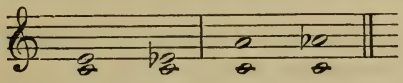
Die reine Prime, reine Quarte, reine Quinte, reine Oktave.



NB. Über das eigentümliche Verhältnis der Quarte erfolgt später in der Harmonielehre weitere Erklärung, s. S. 147.

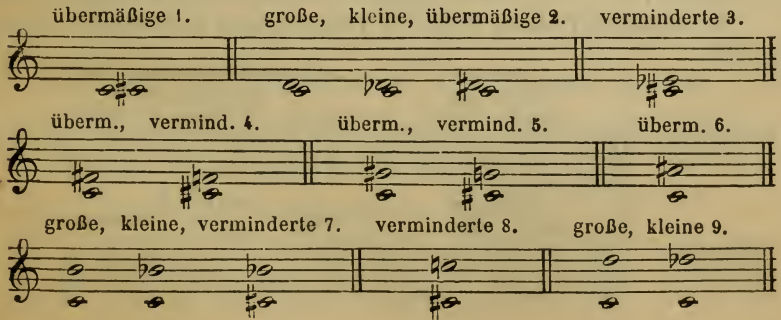
b. Unvollkommene.

Die große und kleine Terz, die große und kleine Sexte.



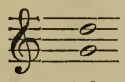
II. Dissonanzen.

Die übermäßige Prime, die große, kleine und übermäßige Sekunde, die verminderte Terz, die übermäßige und verminderte Quarte, die übermäßige und verminderte Quinte, die übermäßige Sexte, die große, kleine und verminderte Septime, die verminderte Oktave, die große und kleine None.



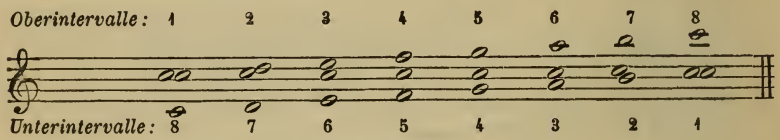
Versetzung (Umkehrung) der Intervalle.

Wie schon oben angedeutet wurde, geht man bei Bestimmung der Intervalle in der Regel von dem untern Tone aus. Hat man jedoch Gründe, das Verhältnis zweier Töne von dem obern Tone aus zu bestimmen, so nennt man die gefundenen: **Unterintervalle.**

So ist z. B.  *d* von *g* die Quinte, *g* aber von *d* die **Unterquinte.** Man sieht leicht, dass sich hierdurch das Intervall nicht verändern kann.

Anders jedoch wird es, wenn das obere Intervall unter den ursprünglich tiefern Ton, also um eine Oktave, **versetzt** wird. Da auf diese Versetzung in verschiedenen Kompositionsarten besonders Rücksicht genommen wird, mag hier eine Erklärung derselben erfolgen.

Die diatonische Durtonleiter wird sich durch diese Versetzung folgenderweise gestalten:



Es ergeben sich also folgende Zahlenreihen:

1 2 3 4 5 6 7 8
8 7 6 5 4 3 2 1

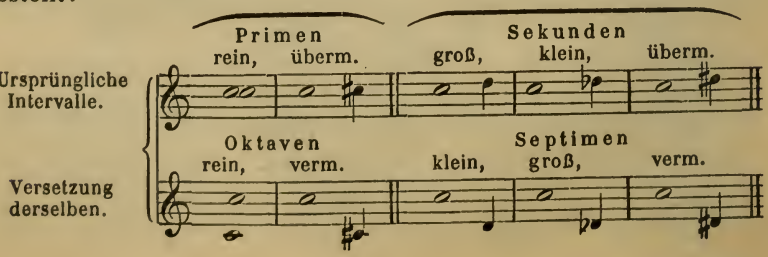
das heißt: aus der **Prime** wird durch die Versetzung eine **Oktave**, aus der **Sekunde** eine **Septime**, u. s. w.

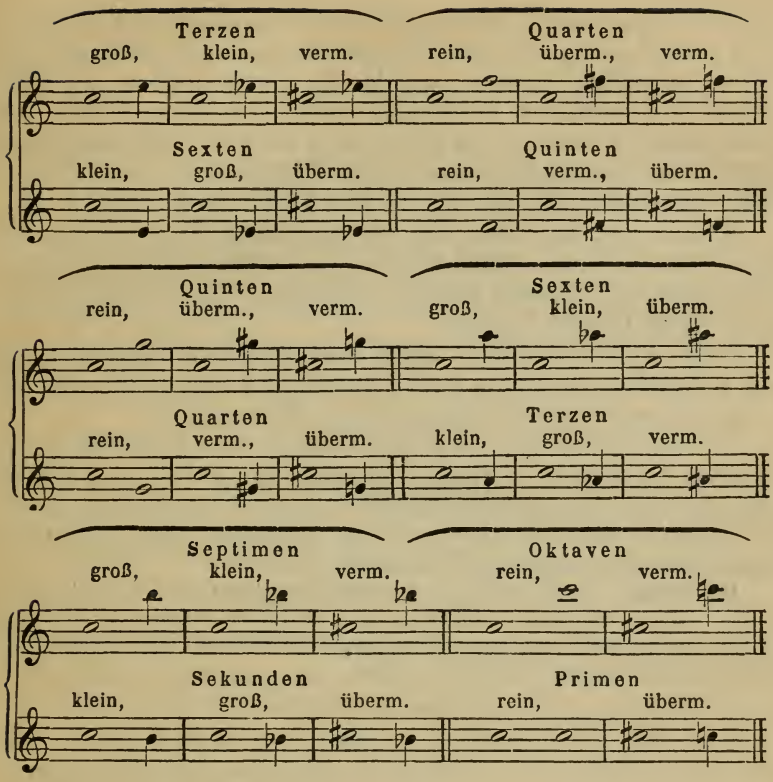
Bildet die Versetzung der Durtonleiter die Grundlage, so wird für alle Zwischenintervalle folgendes zu merken sein.

1. Alle **reinen** Intervalle bleiben bei der Versetzung in die Oktave **rein.**

2. Alle **grofsen** Intervalle werden **klein,** alle **kleinen grofs,** die **übermäfsigen vermindert** und die **verminderten übermäfsig.**

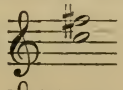
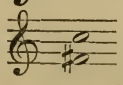
In folgender Tabelle sind alle Versetzungen übersichtlich dargestellt:





Eine genaue, sichere Kenntnis dieser wesentlichen Versetzung der Intervalle ist nicht allein für die Übungen im doppelten Kontrapunkt wichtig, sondern erleichtert schon bei einfacher harmonischer Struktur Verständnis und Einsicht in dieselbe vorzüglich, weswegen das Studium derselben dringend zu empfehlen ist.

Hier mögen noch einige Bemerkungen folgen.

Der Grund, warum in der ersten Intervallentabelle (S. 4) alle verminderten Intervalle dadurch gebildet wurden, dass der untere Ton um eine kleine halbe Stufe erhöht, und nicht dadurch, dass der obere erniedrigt wurde, ist aus obiger Versetzungstabelle klar zu sehen. Da die verminderten Intervalle aus den übermäßigen durch die Versetzung in die Oktave entstehen, so kommt diese Bildung von selbst. Z. B. die übermäßige Quarte  muss notwendig folgende verminderte Quinte ergeben: 

Ebenso gehört die reine Quarte ursprünglich zu den Konsonanzen, da sie sich durch die Versetzung in die reine Quinte ver-

wandelt, ebenso wie die reine Quinte nur die reine Quarte erzeugen kann, und überhaupt niemals aus einer Konsonanz durch Versetzung in die Oktave eine Dissonanz entsteht. Es geschieht dieses Intervalls deshalb hier besondere Erwähnung, weil in gewissen Fällen, die später erwähnt werden, die Quarte eine ähnliche Berücksichtigung verlangt, wie manche Dissonanz, was in frühern Zeiten manche Theoretiker veranlasste, sie kurzweg für eine Dissonanz zu erklären.

Ebenso wird klar sein, dass die übermäßige Oktave, sowie die Nonen nicht versetzt werden können, da sie nie Unterintervalle werden können, sondern bei der Versetzung in die untere Oktave immer Oberintervalle bleiben.

Andre Versetzungsarten, wie in die Decime und Duodecime, die ganz verschiedene Resultate liefern, können hier übergangen werden, da sie auf unsre nächsten Studien keinen Einfluss üben.

Da eine vollständige und sichere Kenntnis aller Intervalle zu den folgenden harmonischen Studien unentbehrlich ist, so wird sowohl eine schriftliche Übung derselben, wie mündliche Lösung aufgegebener Intervalle die richtige Vorstellung derselben sehr erleichtern, welche Übungen wiederholt anzustellen sind.

Anmerkung. Bezüglich des auf S. 1 vorkommenden Ausdrucks »diatonische Stufen« wird verwiesen auf »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 5 und 15, bezüglich der durch Erniedrigung des oberen Tones gewonnenen verminderten Intervalle auf ebendas., S. 34.

HARMONIELEHRE.

Die aus verschiedenen Intervallen nach gewissen Grundprincipien zusammengesetzten gleichzeitigen Tonverbindungen nennt man im allgemeinen: Harmonien, Accorde.

Die Harmonielehre weist die Gattungen und Arten der Accorde nach und zeigt ihre natürliche Behandlung. Diese besteht in der rechten, naturgemäßen Verbindung der Accorde untereinander, d. h. in dem Übergang, der Auflösung, der Verschmelzung eines Accordes in und mit dem folgenden.

I. Abteilung.

Die Grundharmonien und die von ihnen abgeleiteten Accorde.

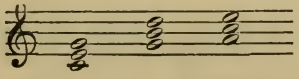
Unter den verschiedenartigen Accorden, die zur harmonischen Grundlage einer Komposition dienen können, kann man leicht solche, die selbständig ohne eine bestimmte Beziehung zu andern sich darstellen, unterscheiden von denen, die auf eine Verbindung mit andern Accorden deutlich hinweisen, daher nicht selbständig sind. Konsonierende und dissonierende Accorde.

Zu den ersten gehören die meisten Dreiklänge, zu den letzten die Septimenaccorde. Beide Arten bilden die Grundharmonien, von welchen alle übrigen Accorde abgeleitet werden.

Erstes Kapitel.

Die Dreiklänge der Durtonleiter.

Ein Dreiklang wird durch eine Zusammenstellung dreier verschiedener Töne gebildet. Der unterste derselben wird Grundton genannt, zu welchem dessen Terz und Quinte hinzugefügt ist, z. B.

1. 

Diese Dreiklänge, von *c*, *g* und *a* gebildet, zeigen jedoch noch einen Unterschied in ihren Intervallen. Während die Dreiklänge von *c* und *g* hier durch große Terzen und reine Quinten gebildet sind, enthält der Dreiklang von *a* eine kleine Terz und reine Quinte.

Ein Dreiklang mit großer Terz und reiner Quinte wird
Durdreiklang,
ein Dreiklang mit kleiner Terz und reiner Quinte
Molldreiklang
genannt.

Anmerkung. Die Erklärung andrer Arten von Dreiklängen kann erst weiter unten folgen.

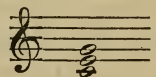
Wie die diatonische Tonleiter den Inhalt einer Tonart ausmacht und die Grundlage der melodischen Reihen bildet, so werden auch die Dreiklänge, die sich auf die verschiedenen Stufen der Tonleiter gründen, den wesentlichen Teil des harmonischen Inhalts einer melodischen Reihe bilden.

Natürlicher Zusammenhang der Dreiklänge einer Tonart.

Der Dreiklang, der auf der ersten Stufe einer Tonart ruht, wird zwar der wichtigste, die Tonart bestimmende sein; mit ihm stehen aber andre in nächster Verbindung, die seine Stellung erst erläutern und bestimmen.

Bei der natürlichen, terzenweisen Darstellung des Dreiklangs zeigt sich die Prime als Grundton, die Quinte als höchster Ton, gleichsam als Spitze desselben.

2.

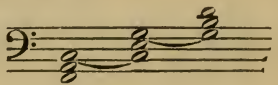


Anmerkung. Jede weitere Hinzufügung eines neuen Intervalls würde entweder den Accord verändert oder bereits vorhandene Töne doppelt darstellen.

Der nächste mit diesem in Verbindung stehende Dreiklang muss als ein selbständiger zwar außerhalb der Klangmasse desselben liegen, aber sich doch auf einen Ton derselben stützen, aus ihm gewissermaßen hervorgehen. Dieser Ton kann nur in den äußern Grenzen des Accordes zu finden sein, nämlich in *c* und *g*. *G*, welches hier die Quinte ist, wird also den Grundton des zunächst stehenden Dreiklangs bilden, während *c* in gleicher Weise die Spitze, die Quinte des andern, dessen Grundton *F* sein würde, ausmachen wird.

Der Zusammenhang dieser drei Accorde lässt sich am deutlichsten auf diese Weise darstellen:

3.



Bei diesen drei in engster Verbindung stehenden Accorden ist besonders zu bemerken, dass ihre Töne die sämtlichen Töne der Tonleiter enthalten; dass sie Grundzüge der Tonart bilden, und dass sie

deshalb in der Praxis am häufigsten benutzt werden und benutzt werden müssen, wenn die Tonart selbst sich klar und deutlich darstellen soll.

Ihrer Wichtigkeit wegen hat man ihnen auch besondere Namen zugeteilt. Der zuerst gefundene, auf der ersten Stufe der Tonleiter fußende Accord heißt:

der tonische Dreiklang,

der zweite auf der fünften Stufe:

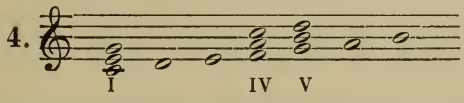
der Dominant-Dreiklang,

der dritte auf der vierten Stufe:

der Unterdominant-Dreiklang.

Reiht man diese drei Accorde in die Tonleiter ein, so stellen sie sich, ohne ihre innere Verbindung zu zeigen, so dar:

4.



und sie zeigen sich sämtlich als Durdreiklänge.

Anmerkung. Betreffs der Ausdrücke Tonica, Dominante und Unter- (resp. Sub-) Dominante, von denen obige Benennungen abgeleitet sind, vgl. »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 29.

Anwendung der gefundenen Harmonien.

Bei der Anwendung dieser drei Accorde bedienen wir uns hier, sowie auch bei spätern Accorden, des vierstimmigen Satzes.

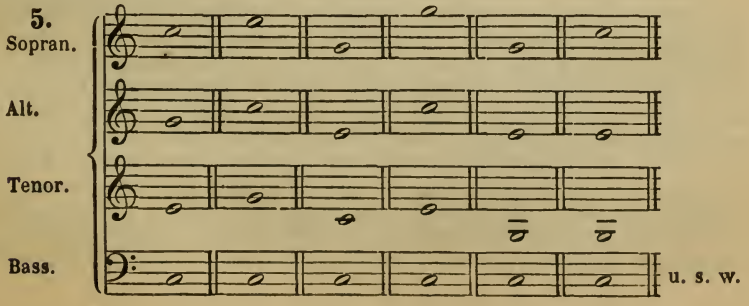
Anmerkung. Die theoretische Accordverbindung lässt sich zwar dreistimmig in vielfacher Beziehung gut darstellen. Sie würde uns aber von unserm praktischen Ziele länger fern halten und mag deshalb der besondern Darstellung überlassen bleiben. Der vierstimmige Satz wird immer als die Grundlage aller Kompositionsarten seine Wichtigkeit behaupten.

Wir betrachten aber jede Harmonie nicht als eine bloße Masse, wie Kompositionen für das Pianoforte sie häufig darstellen, sondern verteilen ihre Bestandteile unter vier besondere Stimmen.

Die obere Stimme wird Sopran, die unterste Bass, beide zusammen werden die äußeren Stimmen genannt; die zunächst unter dem Sopran liegende Stimme heißt Alt, die über dem Bass befindliche Tenor, beide zusammen heißen Mittelstimmen.

Die partiturmäßige Anordnung dieser Stimmen ist folgende, und der Dreiklang wird sich etwa so darstellen lassen:

5.

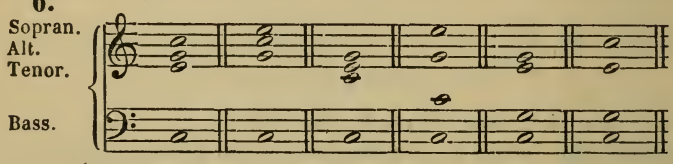


Für die drei obern Stimmen hat man sich früher besonderer Schlüssel bedient, die, wenigstens teilweise, ihrem Umfange besser entsprechen, als der oben benutzte Violinschlüssel. Von diesen Schlüsseln soll später gesprochen werden. In neuerer Zeit benutzt man dafür ziemlich allgemein den Violinschlüssel, doch setzt man, da dieser Schlüssel dem Umfang des Tenor nicht gerecht wird, diese Stimme stets eine Oktave höher, als sie klingt.

Für unsre nächsten Übungen wählen wir der leichtern Übersicht wegen nicht für jede Stimme ein besonderes Liniensystem, sondern wollen die klaviermäßige Darstellung der Stimmen benutzen.

Die Stimmenverteilung in Nr. 5 wird sich so darstellen lassen:

6.



Eine Berücksichtigung dieser verschiedenen Stimmen wird bei Accordverbindungen in doppelter Beziehung stattfinden: einmal in Beziehung auf den Fortschritt jeder Stimme für sich allein, d. h. ihres eignen melodischen Ganges, dann in ihrem Verhältnis zu den übrigen Stimmen, welches beides rein und wohlgebildet sein muss.

Das Resultat dieser beiden Bedingungen nennt man reine Stimmenführung.

Diese Reinheit der Harmonie und ihre Fortschreitung wird erreicht durch Aufsuchung und Übung des Natürlichen und Gesetzmäßigen der Harmonieverbindung.

Hierdurch entsteht der sogenannte reine Satz, auch strenger Stil genannt, der aus der Natur der Musik selbst hervorgegangene Regeln und Gesetze vorschreibt, deren Beobachtung die sicherste Grundlage für spätere freie Benutzung der Materialien für die Komposition bieten wird. Durch Übungen im reinen Satze wird das Urteil geschärft, der Sinn für das Wahre und Richtige gebildet und der Geschmack geläutert.

Anmerkung. Insofern jede Komposition durch richtigen Gebrauch aller zu Gebote stehenden Mittel und der hierdurch bewirkten Reinheit (hier gleichbedeutend mit naturgemäßem Ausdruck) sich darstellen soll, würde der Begriff: reiner Satz im allgemeinen Sinne als sich von selbst verstehend keine weitere Erklärung veranlassen. Im engern Sinne versteht man aber unter reinem Satz noch etwas, was durch den gleichbedeutenden Ausdruck: strenger Satz, strenger Stil noch näher und besser angedeutet wird, indem diesem der freie Stil entgegengesetzt werden kann, wogegen im wirklichen Sinne kein Gegensatz des reinen Satzes, etwa als unreiner Satz, anzunehmen ist, da, so häufig der letztere in der That auch vorkommen mag, dieser doch jedenfalls als falsch zu bezeichnen wäre, während der freie Satz seine Begründung der Hauptsache nach doch auf dem Gesetzmäßigen des reinen Satzes haben könnte.

Wie oben angedeutet wurde, versteht man unter reinem Satz im engern Sinne einen solchen, der in der naturgemäßen Entwickelung aller Tonverhältnisse die wenigsten Abweichungen von dem Gesetzmäßigen und nur solche gestattet, die das Wesentliche, Grundzügliche nicht berühren, und welche gehörig motiviert sind.

Ist hierdurch der Begriff des reinen Satzes im allgemeinen bestimmt, so sind seine Grenzen noch nicht gezogen; und dies ist gerade ein Punkt, der dem Anfänger um so mehr Schwierigkeiten macht, als die Grenzen von den Theoretikern selbst sehr verschieden bestimmt werden. Diese Schwierigkeit hat viele derselben, namentlich einige neuere, veranlasst, vom reinen Satze, vom strengen Stil gar nicht mehr zu sprechen, überhaupt sogleich mit der Komposition zu beginnen und die harmonischen Gesetze an den Zufälligkeiten derselben zu lehren. Ob diese Nachgiebigkeit gegen jugendliche Ungeduld, die sich nicht gern mit dem Abstrakten beschäftigt, diese Richtung auf frühreifes Schaffen, ehe das Organische sich zur Schaffensfähigkeit entwickelt hat, wirklich Reifes zuwege bringen kann, soll hier nicht weiter untersucht werden.

Mögen diejenigen, die den Ansichten dieses Buches folgen und ihre Studien ihnen gemäß machen, sowie alle, die eine strenge Schule durchzumachen haben, überzeugt sein, dass durch das, was ihnen verboten wird, ihre Freiheit für zukünftiges Schaffen keineswegs verloren gehen, sondern sich auf naturgemäßer Grundlage um so voller, lebenskräftiger entfalten wird. Die wirkliche Meisterschaft hat sich immer in der Beschränkung am genialsten geltend zu machen gewusst, wie im Gegenteil die ungebundensten Einfälle nicht selten den Beweis für Krankheit und Schwäche des Geistes liefern. Auf der andern Seite kann der Schüler nicht berechtigt sein, von Ausnahmen aufgestellter Grundsätze, die sich bei den besten Meistern wohl finden dürften, da Gebrauch zu machen, wo es sich um die Regel handelt, überhaupt da Kompositionen liefern zu wollen, wo es gilt, Aufgaben theoretisch gut auszuführen.

Die bis jetzt bekannten drei Accorde im vierstimmigen Satze zur Anwendung gebracht, werden Veranlassung zu Bemerkungen und Beobachtungen geben, woraus gewisse Grundzüge und Regeln festzustellen sind.

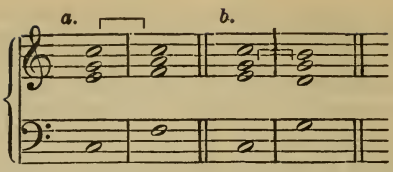
Da die Dreiklänge nur drei Töne enthalten, so muss ein Bestandteil (Intervall) derselben, wenn sie vierstimmig gebraucht werden sollen, verdoppelt werden.

Anmerkung. In Betreff der vier Stimmen und deren partiturmäßiger Anordnung vgl. »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 91 f.

Jedes Intervall des Dreiklangs kann verdoppelt werden, nur bietet sich in den meisten Fällen der Grundton als der geeignetste Ton zur Verdoppelung dar, seltener die Quinte und Terz, welch letztere in manchen später zu zeigenden Fällen gar nicht verdoppelt wird. Jede Verdoppelung muss durch eine gute und korrekte Stimmenführung bedingt sein.

Um die Verbindung zweier Dreiklänge herzustellen, ist folgende Regel zu beobachten:

1. Wenn ein Ton in zwei zu verbindenden Accorden gemeinschaftlich vorkommt, wird er in derselben Stimme beibehalten. Z. B.

7. 

In dem Beispiele *a.* findet sich für beide Dreiklänge *c* als gemeinschaftlicher Ton; der Sopran, der das erste *c* enthält, behält es auch als Quinte des nächsten Accordes. Ebenso in Beispiel *b.*, in welchem das *g* des Alts die Verbindung bewirkt.

Die übrigen Stimmen schreiten zu dem ihnen zunächst liegenden Tone fort, wie bei *a.* der Alt von *g* zu *a*, der Tenor von *e* zu *f*, u. s. w.

2. Wenn in zwei Accorden sich kein gemeinschaftlicher Ton zeigt, werden die Stimmen selbständig in der Weise fortgeführt, dass keine mit einer andern in **Quinten-** und **Oktavenparallelen** erscheint.

Um diese fehlerhafte Fortschreitung näher zu erläutern, soll zuerst das Nötige über die Bewegung der Stimmen zu einander vorausgeschickt werden.

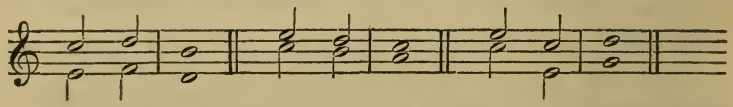
Das Verhältnis der Stimmenbewegung zu einander.

Eine Stimme kann mit einer andern in

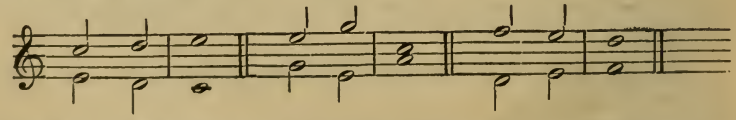
gerader Bewegung (*motus rectus*),
Gegenbewegung (*motus contrarius*) und
Seitenbewegung (*motus obliquus*)

fortschreiten.

Die gerade Bewegung entsteht, wenn zwei Stimmen zu gleicher Zeit steigen oder fallen, z. B.

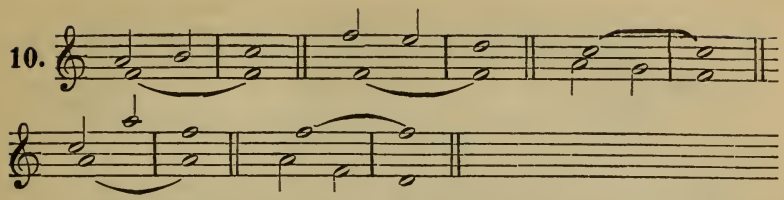
8. 

In Gegenbewegung zu einander schreiten die Stimmen fort, wenn die eine steigt, die andre fällt, z. B.

9. 

Die Seitenbewegung entsteht, wenn von zwei Stimmen die eine auf demselben Tone liegen bleibt, während die andre sich fortbewegt, z. B.

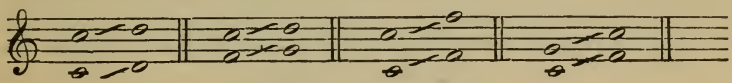
10.



Diese drei Bewegungsarten der Stimmen kommen bei Accordverbindungen in gemischter Weise vor. So zeigt sich in dem Beispiele Nr. 7*b*. die gerade Bewegung zwischen Sopran und Tenor, die Gegenbewegung zwischen Sopran, Tenor und Bass, und die Seitenbewegung zwischen Alt und den übrigen Stimmen.

Die oben erwähnte fehlerhafte Stimmenbewegung in Oktaven- und Quintenparallelen kann nur bei der geraden Bewegung zum Vorschein kommen, wenn z. B. zwei Stimmen schritt- oder sprungweise auf folgende Art fortschreiten:

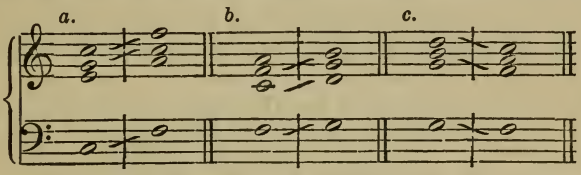
11.



Dieser Fehler gilt als solcher für alle Stimmen.

Folgende Harmoniefortschreitungen enthalten beide Fehler:

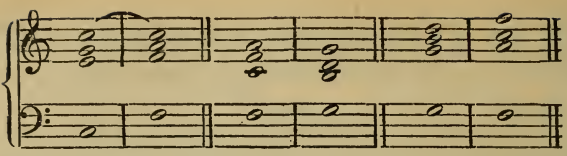
12.



Im Beispiel *a*. sind parallele Oktavensprünge zwischen Sopran und Bass, im Beispiel *b*. Oktavenschritte zwischen Alt und Bass, und im Beispiel *c*. zwischen Tenor und Bass. Quintenparallelen finden sich in *a*. zwischen Alt und Bass, in *b*. zwischen Tenor und Bass, und in *c*. zwischen Sopran und Tenor, sowie zugleich zwischen Sopran und Bass.

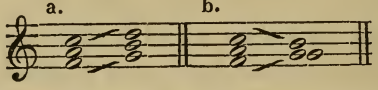
Das mechanische Mittel, diese und ähnliche fehlerhafte Fortschreitungen zu vermeiden, ist für obige Fälle die Benutzung der Gegen- und Seitenbewegung der Stimmen, d. h. diejenige Stimme, die mit einer andern bereits eine Oktave oder Quinte enthält, muss mit dieser entweder in Gegenbewegung fortschreiten, oder, wenn der folgende Accord denselben Ton enthält, liegen bleiben. Die übrigen Stimmen gehen sodann zu den ihnen zunächst liegenden Tönen der neuen Harmonie über.

So wird im Beispiel 12*a*. die Seitenbewegung gegen eine Stimme, bei *b*. und *c*. die Gegenbewegung aller Stimmen gegen den Bass anzuwenden sein, z. B.

13. 

Anmerkung. Der Grund des Oktavenverbots, dem sich das der Einklangsfortschreitungen anschließt, lässt sich leicht in der notwendigen Selbständigkeit der Stimmen finden. Schwieriger ist es, den Grund des Verbots der Quintenfortschreitung, so sehr man von der Notwendigkeit desselben überzeugt ist, festzustellen, und man hat sich von jeher viel Mühe gegeben, ihn klar und bestimmt auszudrücken. Man mag hierüber folgende Ansicht prüfen.

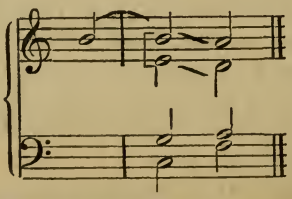
Stellt jede Accordgestaltung für sich ein geschlossenes Ganzes dar, welches sich, es mag sonst gestaltet sein wie es will, hauptsächlich in seinem Grundton und der Quinte gleichsam wie ein Kreis abschließt (die Septime als Hinzugefügtes kann hier nicht in Betracht kommen), und können die Harmonieverbindungen nur dadurch hervorgebracht werden, dass ein Accord in den andern gewissermaßen ein- und aufgeht, so leuchtet ein, dass zwei Accorde mit ihren Abgrenzungen, Quinte nach Quinte, nicht ineinander aufgehen, sondern, wenn sie nebeneinander gestellt werden, ohne Beziehung zu einander erscheinen werden. Man kann dies leicht beobachten, wenn man folgende Sätze vergleicht:

14. a. b. 

Die Septimen aber bilden eigentlich keine neuen Accorde, insofern sie durch die Vorbereitung die Verbindung mit dem vorhergehenden Accorde fester oder enger machen, dienen also nur dazu, Beziehungen zweier Accorde bestimmter anzudeuten und Verbindungen der Harmonien inniger und fester zu machen.

Überall nun, wo die reine Quinte erscheint, wird sie ihren Charakter der Abgrenzung in sich tragen, die übrigen Bestandteile des Accordes (gleichsam der Inhalt der Quinte) oder Hinzugefügtes, wie die Septime, mögen darunter oder darüber liegen, das Unangenehme der Folge zweier reinen Quinten wird immer in dem Mangel an Verbindung, in der Isoliertheit derselben zu finden sein.

Da hier nur von den Quinten der Dreiklänge die Rede war, so mag noch bemerkt werden, dass bei den reinen Quinten, die durch hinzugefügte Septimen entstehen, zwar die Regel ihrer Vorbereitung zum Teil Quintenparallelen von selbst verhütet, dass aber bei der Fortschreitung einer solchen Septime, die mit einer andern Stimme eine reine Quinte bildet, zu einer folgenden reinen Quinte, diese letztere das Unangenehme und Mangelnde der Verbindung ebenso hören lassen wird, weil dieses eben nur in der zweiten Quinte, die ohne Verbindung auftritt, liegt, z. B.

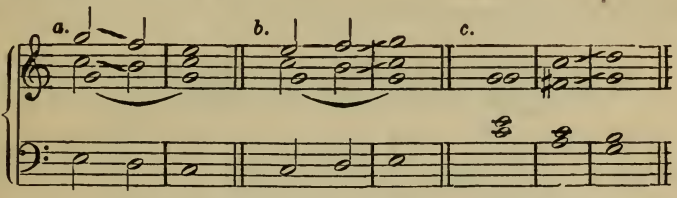
15. 

Was aber die verminderte Quinte anlangt, die z. B. im Dominant-Septimenaccord in Verbindung mit der reinen Quinte auftreten kann, so rechtfertigt ihr

Auftritt bei Parallelen die oben ausgesprochene Ansicht vollkommen, da, sobald sie nach der reinen Quinte erscheint, ihr verbindender Charakter sich geltend macht, wogegen vor der reinen Quinte, abgesehen von ihren anderweitigen Fortschreitungsgesetzen, die letztere sogleich außerhalb einer bestimmten Grenze auftritt.

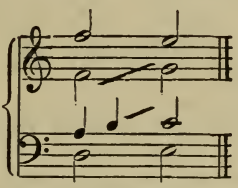
Man vergleiche folgende Stellen:

16.



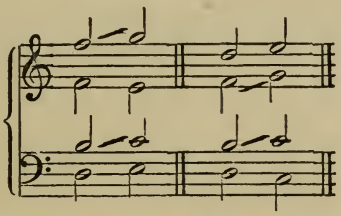
Wenn man jedoch Stellen folgender Art in Kompositionen strengern Stiles nicht selten findet:

17.



so darf man annehmen, dass die Verdoppelung der verminderten Quinte (das *f*) eine doppelte Fortschreitung derselben erfordert (die im Alt zwar auch etwas gezwungen nach *c* erfolgen könnte, wodurch man freilich das *g* des 2. Accords entbehren müsste), die Quintenfolge aber wenig auffallend erscheint, weil sie in den Mittelstimmen liegt, dass man jedoch folgende Fortschreitungen nicht rein nennen könnte:

18.



teils weil sie in der Oberstimme zu sehr hervortreten, teils weil obige Bedingung der doppelt notwendigen Fortschreitung fehlt. Stellen, wie Nr. 16 *c*., deren Wert zweifelhaft, finden sich nicht selten.

Hierdurch wird auch klar, warum solche Quintenparallelen, die aus Durchgangsnoten entstehen, in vielen Fällen nicht so unangenehm hervortreten als die oben besprochenen. Viele Theoretiker halten sie deshalb für fehlerfrei, was jedenfalls nicht unbedingt zugestanden werden kann, da viele derselben sich auf andre falsche Stimmenfortschreitungen gründen, und es nicht zu leugnen ist, dass bei sehr offener Lage und hinlänglicher Dauer derselben das Unangenehme ihrer Wirkung fühlbar wird.

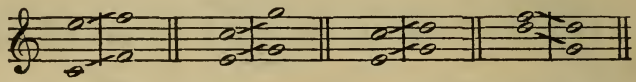
Es ist hier nicht der Ort, über diese Verhältnisse ausführlicher zu handeln, und es gäbe über manchen Punkt, wie z. B. über die Fortschreitung der Quinte des übermäßigen Quintsextaccordes, manches zu erwähnen, was uns hier zu weit führen würde. Einzelnes wird uns bei unsern praktischen Übungen auf diesen Punkt zurückführen.

Wenn der Sinn obiger Darstellung dem Anfänger noch zu dunkel sein sollte,

so wird bei fortgeschrittenen Kenntnissen und Übungen und bei notwendig wiederholtem Studium des ganzen harmonischen Systems sich bald das Verständnis finden.

Die fehlerhafte Stimmenfortschreitung, die bisher erwähnt wurde, nennt man *offene Quinten- und Oktavenfortschreitung.*

Verdeckt ist sie, wenn bei *gerader Bewegung* zweier Stimmen das *zweite* Intervall eine *Quinte* oder *Oktave* ausmacht. Z. B.

19. 

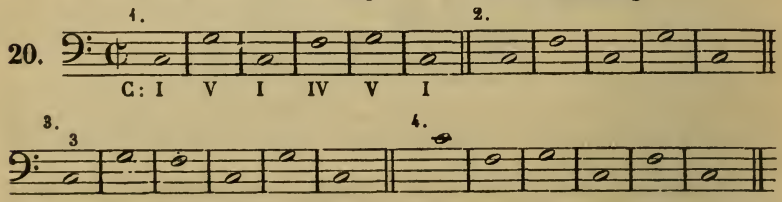
Offene Quinten- und Oktavenparallelen bleiben für die harmonischen Verbindungen stets unzulässig; über den Wert oder Unwert der *verdeckten* Quinten und Oktaven wird in der Folge (im 17. Kapitel) gesprochen werden; für jetzt muss dies der mündlichen Anweisung überlassen bleiben, da sich überhaupt bei *richtiger* Auffassung der Aufgaben zunächst nicht viel Gelegenheit zu *Fehlern* dieser Art zeigen wird.

Anmerkung. Der Anfänger wird wohl thun, bei der Ausführung der ersten Aufgaben *verdeckte* Quinten und Oktaven gänzlich unberücksichtigt zu lassen, weil bei zu ängstlicher Vermeidung derselben nicht selten die ersten Grundsätze der Accordverbindung verletzt werden und leicht andre, viel schlimmere Fehler entstehen können. Manches wird uns in der Folge auf diesen Punkt zurückführen, und bei reiferer Einsicht soll besonders darüber abgehandelt werden.

Aufgaben.

Die drei Hauptdreiklänge musikalisch, mit Beobachtung der bisher festgestellten Regeln in Verbindung zu setzen, wird die nächste Aufgabe sein.

Wir wählen hierzu etwa folgende Bassfortschreitung:

20. 

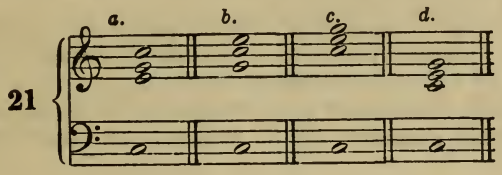
Anmerkung. Diese sowie alle folgenden Aufgaben geben Andeutung, in welcher Art und Weise unsre praktischen Übungen erfolgen. Sie sind stets so lange fortzusetzen, bis der vorliegende Lehrsatz und alle bisher vorgekommenen Regeln eine richtige Anwendung erhalten.

Die Stellung der drei hinzuzufügenden obern Stimmen des ersten Accordes wird uns noch zu wichtigen Bemerkungen Veranlassung geben.

Wir haben bereits im 5. Beispiel gesehen, dass die Stellung der Stimmen in einem Accord sehr verschieden sein kann. Diese Stellung der Stimmen nennt man die *Lage des Accordes.*

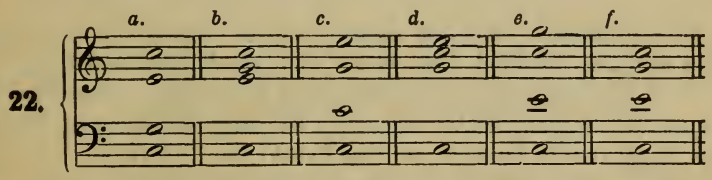
Enge und weite Lage.

In enger Lage erscheint ein Accord, wenn die drei obern Stimmen so gedrängt aneinander liegen, dass weder der Sopran noch Tenor, wenn sie um eine Oktave versetzt werden, zwischen den beiden übrigen erscheinen können, wenn auch der Bass entfernt liegt. Z. B.



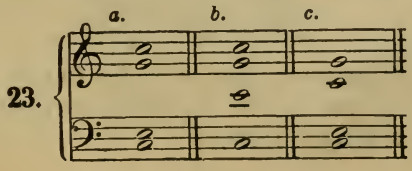
Die erste Lage des Accordes *a.* ist in *b.* so verändert, dass das frühere *e* des Tenor eine Oktave höher gesetzt dem Sopran zugeteilt ist; in *c.* ist dasselbe der Fall mit den beiden Tönen *g* und *e*; umgekehrt in *d.* ist das *c* des Sopran eine Oktave tiefer gesetzt. In allen diesen Versetzungen ändert sich wohl die Stellung, aber nicht die enge Lage.

Anders ist es, wenn der Accord in weiter Lage (auch zerstreute Lage genannt) erscheint, welches dann der Fall ist, wenn entweder der Sopran zwischen Alt und Tenor, oder der Tenor zwischen Alt und Sopran gestellt werden kann, so dass hierdurch die enge Lage entsteht. Z. B.



Bei *a.* erscheint der Accord in weiter Lage, durch Versetzung des *g* zwischen Alt und Sopran in enger Lage, *b.*, ebenso bei *c.* und *d.* Bei *f.* ist das *g* des Sopran des Accordes *e.* eine Oktave tiefer zwischen Alt und Tenor gesetzt.

Weite Lage in diesem Sinne würde aber folgende Stellung (Nr. 23) der Stimmen nicht sein, denn bei Versetzung des Tenor würde die Stellung der obern Stimmen nicht geändert, *b.*, und erst die Versetzung des Sopran ergäbe die wirkliche weite Lage des Accordes, *c.*



Wenn auch die weite Lage den Accord voller erscheinen lässt, so ist sie doch nicht immer anzuwenden, und für unsre ersten Übungen nicht übersichtlich genug, so dass wir dieselben zunächst in enger Lage aufschreiben wollen.

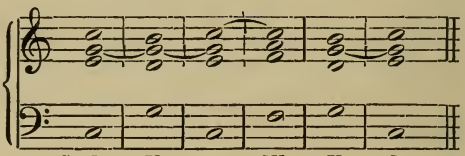
Anmerkung. Es wird immer besser sein, die Beispiele anfänglich in enger Lage auszuführen und die weite Lage erst später, von den Aufgaben der zweiten und dritten Abteilung an, zu benutzen, in welchen letztern sie sich von selbst mit Notwendigkeit darbieten wird. Anfänglich stößt der Schüler bei der weiten Lage hin und wieder auf Schwierigkeiten, die zu überwinden die nächste Absicht nicht sein kann, und die daher besser umgangen werden.

Gewöhnlich erscheinen die verschiedenen Lagen nicht einzeln, sondern kommen gemischt vor, je nachdem es die Stimmenführung erfordert.

Ist die Lage des ersten Accordes bestimmt, so sind die folgenden Accorde in ihrer Stellung nicht mehr so frei, dass jede beliebige zu wählen sein würde, sondern sie richtet sich nach den bereits S. 13 und 14 gegebenen Regeln der Accordverbindung.

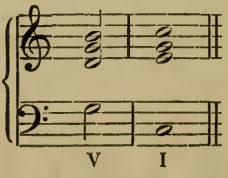
Diese Accordverbindung und die Stimmenführung der ersten Aufgabe Nr. 20 wird so erfolgen können:

24.



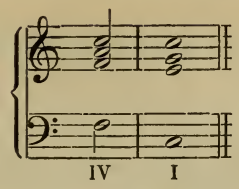
Die natürliche Beziehung dieser Accorde zu einander wird durch obiges einfache Beispiel klar, wenn man die Verbindung derselben, die durch die Bogen angedeutet ist, genau beobachtet; besonders aber wird aus den beiden letzten Accorden die enge Verbindung, das einander Ergänzende deutlich. — Das Gefühl der Rückkehr, der Ruhe, der Befriedigung, welches in dieser Accordverbindung liegt, macht sie geeignet, den Schluss zu bilden. — Diese Schlussform durch den Dominantaccord, der sich zu dem tonischen Dreiklang wendet, nennt man, wenn letzterer auf den rhythmischen Accent oder auf guten Zeitteil fällt, den authentischen Schluss.

25.



Eine andre Schlussform, die durch den Unterdominantdreiklang gebildet wird, wie oben Nr. 20 im vierten Beispiel, heißt der plagalische Schluss (Plagal-Schluss).

26.



Über diese und andre Schlussarten kann erst in der Folge ausführlich gesprochen werden.

Um sich die Accordfolge, die entsteht, wenn der Bass sich stufenweise fortbewegt (wie im Beispiel 24 *F-G*), geläufig zu machen, wird es zweckmäßig sein, die Folge IV-V und V-IV in verschiedenen Lagen und Tonarten aufzuschreiben.

Die Dreiklänge der übrigen Stufen der Durtonleiter.

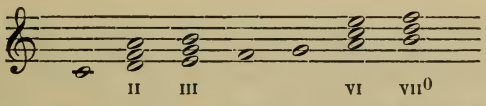
Alle Dreiklänge der übrigen Stufen einer Tonleiter werden zwar zu einer und derselben Tonart gehören, aber nicht so entschieden darauf hinweisen, wie z. B. die Accordverbindung V-I.

Man nennt diese Dreiklänge zum Unterschied von den Hauptdreiklängen

Nebendreiklänge.

Sie finden sich auf der zweiten, dritten, sechsten und siebenten Stufe der Tonleiter.

27.



Der Dreiklang der zweiten, dritten und sechsten Stufe zeigen sich als Molldreiklänge, weil ihre Terzen klein und ihre Quinten rein sind.

Die Dreiklänge der siebenten Stufe ist von den übrigen wesentlich verschieden, weil er außer der kleinen Terz eine verminderte Quinte enthält; er wird deshalb der

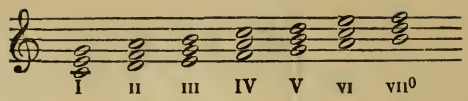
verminderte Dreiklang

genannt.

Als leichtes Erkennungszeichen wählen wir für die Molldreiklänge eine kleine Zahl zur Bezeichnung der Stufe, auf welcher er seinen Sitz hat, wozu wir bei dem verminderten Dreiklang eine 0 fügen, wie oben VII^0, eine Bezeichnungsart, die der Theoretiker G. Weber eingeführt hat.

Die sämtlichen Dreiklänge der Durtonleiter stellen sich nun so dar:

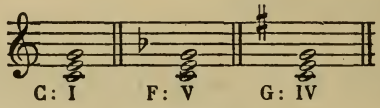
28.



Anmerkung. Der Anfänger hat sich sehr zu hüten, alle diese Accorde bei ihrem Erscheinen als tonische Dreiklänge aufzufassen, ein Missverständnis, welches die Einsicht in harmonische Verbindungen sehr erschwert. Solange *C* dur die herrschende Tonart ist, sind die vorkommenden Dreiklänge von *G*, *F*, von *d* u. s. w. nichts andres, als die ihr (der Tonart *C* dur) zugehörigen Accorde der verschiedenen Stufen, und von *G* dur, *F* dur, *d* moll wird solange nicht die Rede sein, als diese Tonarten nicht selbständig auftreten.

Hierdurch entsteht eine Mehrdeutigkeit der Accorde, die wohl zu beachten ist. Jeder Dreiklang kann verschiedenen Tonarten angehören. Der *C* dur-Dreiklang kann sein:

29.



Wenn man daher bei diesem Accord von *C*-dur (im gewöhnlichen Sprachgebrauch die Tonart ausdrückend) spricht, so ist dies nur im ersten Falle wahr, wenn der *C* dur-Dreiklang die erste Stufe einnimmt, in allen übrigen Fällen aber unrichtig.

Anwendung.

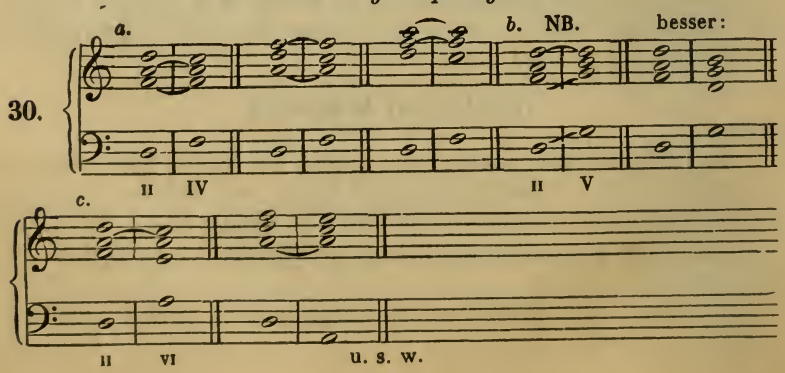
Bei der Verbindung dieser Accorde sowohl unter sich, als auch mit den früher gefundenen, bedarf es zunächst keiner neuen Regel: manches Neue wird sich aber doch dabei zeigen.

Der Bass kann sich entweder sprung- oder stufenweise bewegen.

Im ersten Falle werden immer Verbindungstöne (gleiche Tonstufen in zwei sich folgenden Accorden) vorhanden sein; im letzten werden die Stimmenschritte in der Gegenbewegung, nach oben (S. 15) erwähnter Regel erfolgen müssen, um die innere Verbindung der Accorde hervorzubringen.

a. Der Bass geht sprungweise.

30.

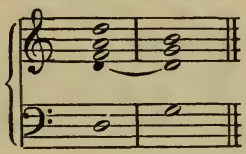


Wie in diesen Beispielen die Basssprünge von der zweiten Stufe aus, so werden dieselben von allen übrigen Stufen behandelt werden können, so dass gemeinschaftliche Töne der zwei Accorde in denselben Stimmen liegen bleiben.

Von dieser Regel giebt es jedoch in manchen Fällen Ausnahmen.

Es findet sich in dem Beispiele 30 bei NB. eine Fortschreitung der Stimmen nach obiger Regel gebildet, die eine verdeckte Oktave zwischen Tenor und Bass enthält, und die jedenfalls durch die folgende Fortschreitung verbessert ist. Fehlt in dem letzten Falle auch die örtliche Verbindung der Töne, so ist die innere doch vorhanden, indem das *d* des Sopran im ersten Accord leicht durch die tiefere Oktave verdoppelt gedacht werden kann, wodurch die Verbindung sogleich augenscheinlich wird, z. B. in 31:

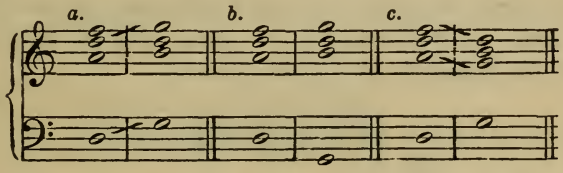
31.



Anmerkung. Warum aber gerade dieser Ton doppelt gedacht werden soll, da es sonst bei jedem beliebigen der Fall sein könnte, gründet sich darauf, dass er der Grundton, überhaupt der Ton ist, der dem ganzen Accord seine Bestimmung giebt. Ebenso führt der Umfang von zwei Oktaven zwischen Sopran und Bass von selbst auf die Verdoppelung der mittleren, dazwischen liegenden Oktave.

Das Unangenehme der erwähnten verdeckten Oktave liegt darin, dass die obere Stimme einen ganzen Ton fortschreitet, und fällt noch mehr auf, wenn sie in den äußern Stimmen enthalten ist, wie in Beispiel 32 bei *a*.

32.

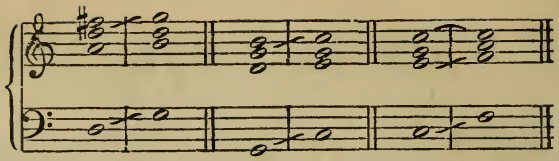


Durch die Gegenbewegung des Basses bei *b*. kann die Stimmenführung verbessert werden, ebenso durch die Gegenbewegung im Beispiel *c*., obwohl sich auch hier eine verdeckte Quintenfolge zwischen Sopran und Tenor zeigt. (Siehe die Bemerkung zum Beispiel 36.)

Anmerkung. Bei den oben angeführten Fällen ist nicht von absoluten Fehlern die Rede. Ist die Stimmenführung ganz in unsre Gewalt gegeben, so lässt sich vieles vermeiden, was unter andern Umständen, z. B. bei Bearbeitung eines *cantus firmus*, eines Motivs oder aus andern für die Komposition wichtigen Gründen nicht zu umgehen ist. Hier ist die Verbesserung nur vom absolut theoretischen Standpunkt angeführt. Über die verdeckte Quinte in 32 *c*. folgt bei Nr. 36 das Nähere.

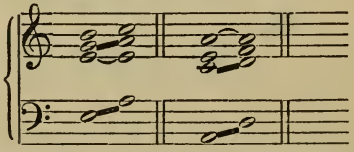
Das Unangenehme der besprochenen verdeckten Oktaven fällt sogleich weg, wenn die obere Stimme einen **halben Ton** fortschreitet, z. B.

33.



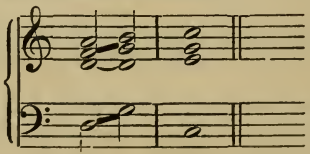
Daraus erhellt, dass verdeckte Oktaven durchaus zulässig sind, wenn die obere Stimme nur einen halben Ton aufwärts fortschreitet, wenn es sich also um die Verbindung eines Durdreiklangs mit einem Moll- oder einem andern Durdreiklang handelt. In solchen Fällen wird die verdeckte Oktave zur Notwendigkeit, und sie vermeiden wollen, würde oft zu einer schlechten Stimmführung führen. — Größere Vorsicht also ist geboten, wie wir gesehen haben, wenn die obere Stimme einen ganzen Ton aufwärts fortschreitet. Wo es sich um die Verbindung zweier Molldreiklänge handelt, wie in folgenden Beispielen:

34.



dürfte die verdeckte Oktave auch hier entschieden zuzulassen sein, wenigstens in den meisten Fällen. Handelt es sich dagegen um die Verbindung eines Molldreiklangs mit einem Durdreiklang, wie in dem Beispiel 30 bei NB., so ist die verdeckte Oktave besser durch Gegenbewegung der drei obern Stimmen mit dem Basse zu vermeiden. Besondere Vorsicht wird daher hauptsächlich bei der Verbindung der Dreiklänge der 2. und 5. Stufe zu beobachten sein. Auch hier gelten übrigens Ausnahmen. So würde in folgendem Beispiel:

35.

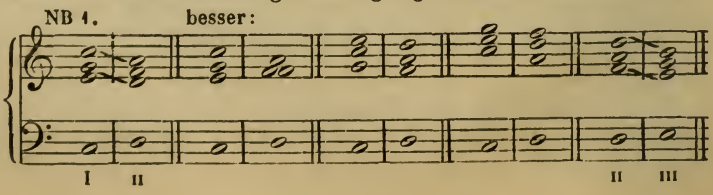


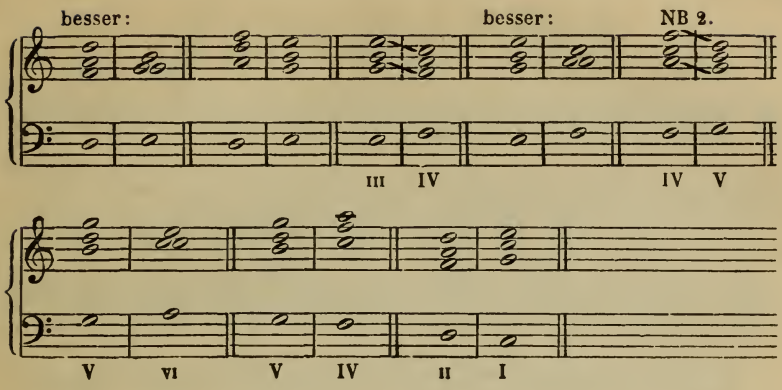
die verdeckte Oktave zwischen Alt und Bass immerhin unbedenklich zugelassen werden können, da dadurch ein guter Schluss erzielt wird.

b. Der Bass geht stufenweise.

Hier wird immer die Gegenbewegung anzuwenden sein, z. B.

36.

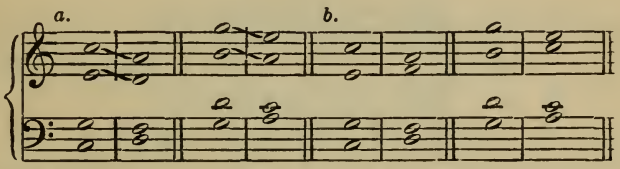




Bemerkungen zu diesen Accordverbindungen.

In allen bei NB. 1 (und folgenden ähnlichen Stellen) benutzten Stimmenfortschreitungen ist es besser, die Terz des zweiten Accordes zu verdoppeln, um verdeckte Quinten zu vermeiden. Das Unangenehme derselben fällt noch mehr auf, wenn die Accorde in weiter Lage erscheinen, z. B.

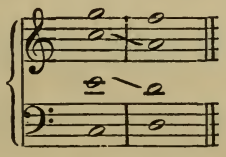
37.



Die Stimmenführung bei *b.* ist vorzuziehen.

Kommen diese verdeckten Quinten in den Mittelstimmen vor, so sind sie unter Umständen eher zu gestatten, weil sie nicht so hervortreten.

38.

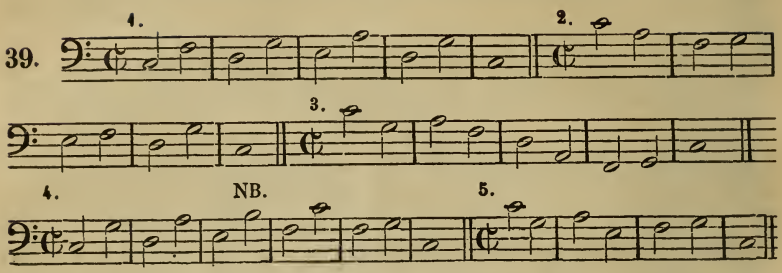


Bei NB. 2 im Beispiel 36 ist die Verdoppelung der Terz des zweiten Accordes nicht anzuwenden, da überhaupt die Verdoppelung der siebenten Tonstufe (in dem Beispiel 36 das *h* des zweiten Accordes) zu vermeiden ist (s. S. 27).

Über die Behandlung dieses Tones, den man Leitton nennt, wird bei den folgenden Aufgaben ausführlicher gesprochen werden.

Aufgaben zur Ausarbeitung.

39.



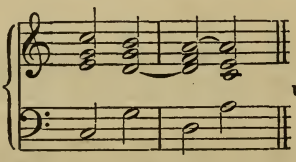
Die vierte Aufgabe giebt zu einigen Bemerkungen Veranlassung.

Die Fortschreitung des Basses geschieht hier in den ersten vier Takten auf eine regelmäßige, konsequente Weise. Man nennt eine solche regelmäßige harmonische oder melodische Fortschreitung Sequenz.

Diese konsequente Fortschreitung des Basses bedingt auch eine gleich regelmäßige Führung der übrigen Stimmen.

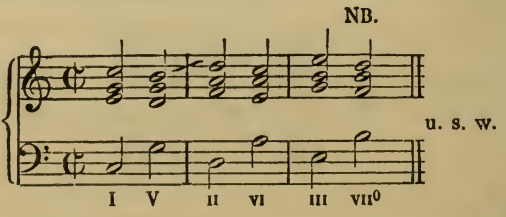
Die Bearbeitung dieses Satzes nach oben aufgestellten Grundsätzen der Accordverbindung durch liegenbleibende Töne, z. B.

40.



würde diesen Zweck nicht erreichen lassen; es muss vielmehr dann die Fortschreitung so erfolgen, dass der Accord des zweiten Taktes in dieselbe Stellung gebracht wird, die der erste des ersten Taktes erhielt, wodurch der Verbindungston *d* nicht in derselben Stimme bleibt.

41.



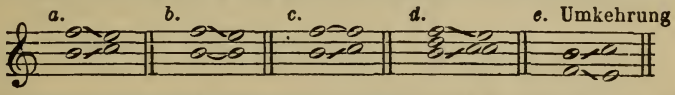
Ebenso werden in der ersten Aufgabe der Sequenz wegen verdeckte Oktaven, von denen oben gesprochen wurde, zu gestatten sein, wenn sie nicht in den äußern Stimmen zu finden sind.

Im dritten Takte der Aufgabe Nr. 4 stoßen wir auf einen Accord, den wir bisher nicht gebraucht haben.

Der verminderte Dreiklang.

Er ruht auf der siebenten Tonstufe der Durtonleiter und ist unselbständiger als die bisher gefundenen Dreiklänge, da er auf eine Fortschreitung deutlich hinweist, was durch die Dissonanz, die verminderte Quinte, bewirkt wird.

Die natürliche Fortschreitung der verminderten Intervalle kann im allgemeinen so aufgefasst werden, dass entweder beide Töne sich um einen Schritt nähern (*a.*), oder der obere oder untere Ton allein gegen den andern Ton fortschreitet (*b.*, *c.*), eine Art der Stimmenfortschreitung, die erst durch wirkliche Accordverbindung deutlich wird.

42. 

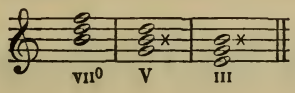
Die dem verminderten Dreiklang (*d.*) folgende Terz zeigt den Dreiklang der ersten Stufe *c* unvollständig, mit Auslassung der Quinte.

Da nach den früher erläuterten Umkehrungs-(Versetzungs-)Verhältnissen der Intervalle (S. 6, 7) aus der verminderten Quinte eine übermäßige Quarte entsteht, so muss sich der Fortschritt derselben ebenfalls in umgekehrter Weise zeigen. Siehe 42 *e.*

Den Grundton, auf welchem der verminderte Dreiklang ruht, nennt man

Leitton.

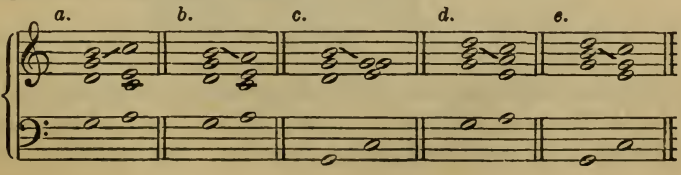
Er findet sich wieder als Terz im Dominantdreiklang und als Quinte im Dreiklang der dritten Stufe.

43. 

Da der **Leitton** von selbst sehr deutlich hervortritt, wird er im einfach harmonisch vierstimmigen Satze **nicht verdoppelt.**

Ebenso wird seine Fortschreitung eine halbe Stufe aufwärts dann zu bewirken sein, wenn der nächstfolgende Accord diesen Ton enthält.

Es ruht dieser Fortschreitungszug in dem melodischen Charakter des Leittons, insofern er als Halbton vor dem Grundton der Tonleiter liegt. Dies ist namentlich beim Dominantdreiklang, wenn der Leitton in der obern Stimme enthalten ist, bemerkbar, wie *a.* im Beispiel 44 befriedigender wirkt, als *b.* und *c.*

44. 

Dieses Streben nach oben prägt sich in den Mittelstimmen weniger aus, wie bei *d.* Am wenigsten verwendbar sind Sprünge in der obern Stimme, wie bei *c.*, in obiger Accordverbindung (obwohl eine besondere Melodiebildung auch diese Führung rechtfertigen könnte), wogegen Sprünge in den Mittelstimmen (bei *e.*) dann anzubringen sind, wenn der Bass in der Gegenbewegung geführt wird. (Vgl. darüber S. 44 und 45.)

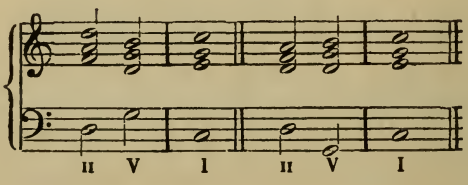
In dem Beispiel 44 findet sich im dritten Takte Verdoppelung und Fortschreitung des Leittons gegen obige Regel. Beides geschah wegen der in dem Beispiel enthaltenen Sequenz, die keine Veränderung der Stellung, wie der Fortschreitung der Accorde erlaubte.

Über ausgeführtere Schlussbildung.

Die S. 20 bemerkte Schlussbildung durch den Dominantaccord (der authentische Schluss) zeigt sich in den letzten Beispielen in noch bestimmterer Weise.

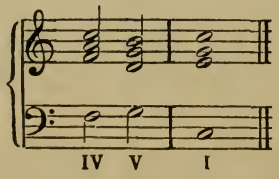
Wie nämlich die natürliche Beziehung des Dominantaccordes zum tonischen Dreiklang beide Accorde zur Bildung des Schlusses geeignet macht, so ist in diesen Beispielen eine noch weitere Vorbereitung desselben bemerkbar durch den Dreiklang der zweiten Stufe, der zum Dominantaccord in derselben Beziehung steht, wie der Dominantaccord zum tonischen Dreiklang, z. B.

45.



Außer dem Dreiklang der zweiten Stufe ist auch der Unterdominantdreiklang zu dieser Schlussbildung geeignet, z. B.

46.



Die durch diese Accordverbindung hervorgebrachten Schlussformeln (Kadenzen) werden durch später zu zeigende Anwendung der Accorde sich noch bestimmter gestalten. Vgl. S. 204 f.

Zweites Kapitel.

Die Dreiklänge der Molltonleiter.

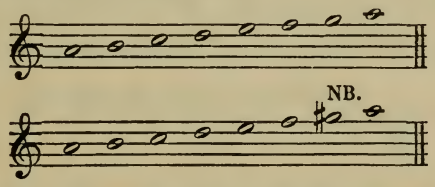
a. Hauptdreiklänge.

Die Hauptdreiklänge der Durtonleiter fanden sich auf der ersten, vierten und fünften Stufe. Auf denselben Stufen finden wir auch die Hauptdreiklänge der Molltonleiter.

Die Beziehung, in welcher der Dominantdreiklang zum tonischen Accord steht, wie sie namentlich durch die früher gezeigte Schlussbildung deutlich wird, macht aber die chromatische Veränderung eines Tones der Molltonleiter notwendig.

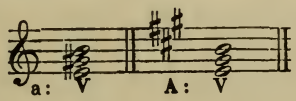
Die siebente Tonstufe derselben, die nach der Vorzeichnung der Molltonart stets um einen ganzen Ton von der achten Stufe entfernt ist, wird um einen halben Ton chromatisch erhöht, so dass sie den Charakter des Leittons erhält. Z. B.

47.



Hierdurch wird die Bildung des Dominantdreiklangs in Moll jener in Dur ganz gleich, nämlich:

48.

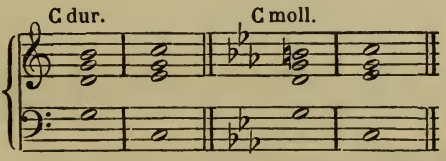


oder kurz gefasst:

Der Dominantdreiklang in Dur und Moll ist stets ein **harter** Dreiklang.

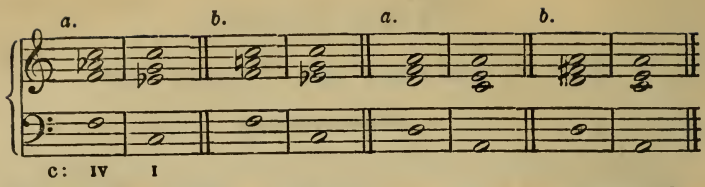
Eine Vergleichung der Schlussform beider Tonarten zeigt dies deutlich:

49.

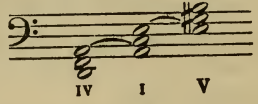


Dass aber die sechste Tonstufe der Molltonleiter keiner chromatischen Veränderung durch Erhöhung um eine halbe Stufe, wie sie häufig in melodischer Beziehung nötig wird, im harmonischen Sinne fähig ist, beweist der Plagalschluss *a.* (siehe S. 21), der wie bei *b.* gar nicht gedacht werden kann.

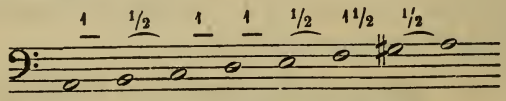
in A moll.

50. 

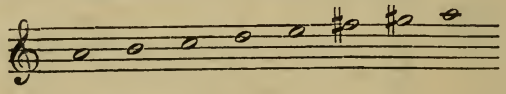
Die drei Hauptdreiklänge in Moll lassen sich in ihrer natürlichsten Beziehung nach früherer Erläuterung so darstellen:

51. 

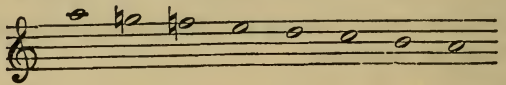
Die Molltonleiter, wie sie der Bildung von Harmonien zum Grunde liegt, wird daher folgende sein:

52. 

Anmerkung. Alle übrigen Formen der Molltonleiter, wie

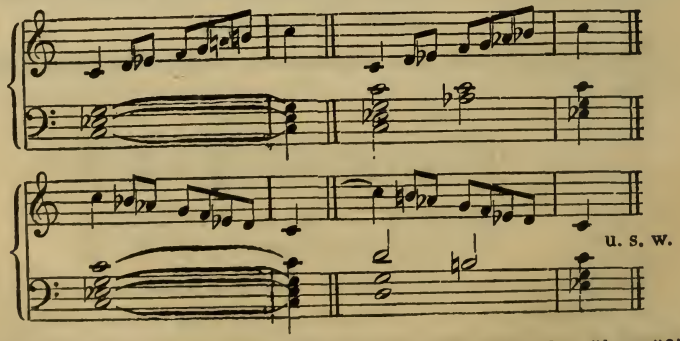
53. 

oder abwärts:

54. 

stützen sich auf melodische Bedingungen, die den in Nr. 52 befindlichen übermäßigen Sekundenschritt von der sechsten zur siebenten Stufe nicht zulassen.

Auf die Harmoniebildung an und für sich selbst haben diese Formen keinen Einfluss; wohl aber wirkt die harmonische Unterlage auf die Bildung der Molltonleiter selbst zurück, wie folgende Beispiele zeigen:

55. 

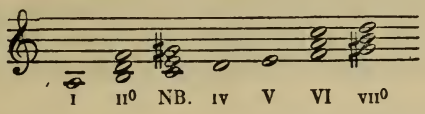
Der letzte Fall, wo die abwärtsgehende Tonleiter sogar den übermäßigen Sekundenschritt *h-as* zeigt, welchen wir in der Folge bei Accordverbindungen sorgfältig vermeiden werden, erklärt sich dadurch, dass

h als Bestandteil des Accords notwendig ist, *as* aber, um den Mollcharakter der Stelle nicht zu verletzen, was durch *a* auffallend geschieht, während in der aufwärtsgehenden Skala (im ersten Beispiel) dieser schon durch die kleine Terz *es* vollständig gewahrt ist. — Über die verschiedene Bildung der Molltonleiter vgl. »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 25 f.

b. Die Dreiklänge der übrigen Stufen der Molltonleiter. Nebendreiklänge.

Nach Feststellung der Molltonleiter zeigen sich die Nebendreiklänge in folgender Gestalt:

56.



Die zweite Stufe giebt einen verminderten Dreiklang, wie früher die siebente Stufe der Durtonleiter; ebenso findet sich ein verminderter Dreiklang auf der siebenten Stufe. Die sechste Stufe bildet hier einen harten Dreiklang.

Eine neue Form des Dreiklangs bringt die dritte Stufe.

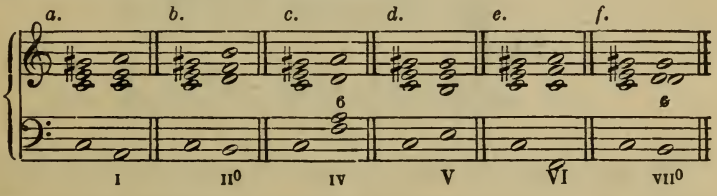
Sie enthält eine große Terz und eine übermäßige Quinte, und wird deshalb

der übermäfsige Dreiklang

genannt.

Das Gezwungene oder Gewaltsame der Verbindung dieses Accordes mit andern Accorden derselben Tonart lässt ihn selten als Grundharmonie der dritten Stufe der Molltonleiter erscheinen. Folgende Beispiele mögen dies beweisen:

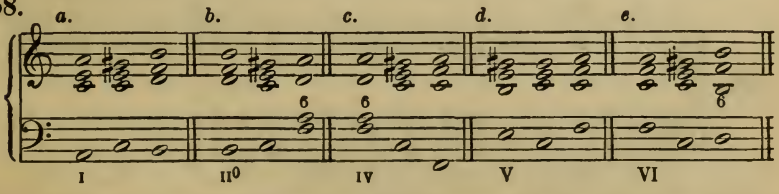
57.



Von diesen Beispielen werden die unter *c.* und *e.* am brauchbarsten sein.

Schwieriger noch zeigt sich die Einführung dieses Accordes:

58.



Am erträglichsten ist seine Einführung, wenn die übermäßige Quinte vorbereitet, d. h. in derselben Stimme als Bestandteil des vorhergehenden Accordes bereits vorhanden ist (bei *d.*). —

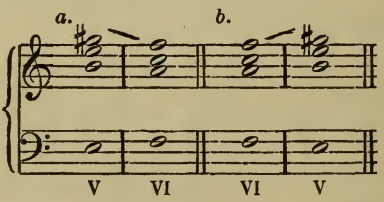
Anmerkung. Es liegt etwas eigentümlich Fremdes in den Accorden der dritten Stufe sowohl der Dur- als Molltonleiter, so dass sich diese Harmonie, selbst wenn sie sich wie in der Durtonleiter einfach als Molldreiklang zeigt, sehr schwer mit andern Accorden natürlich und wirkungsvoll verbinden lässt, und daher selten vorkommt.

Die meisten der oben gezeigten brauchbaren Accordverbindungen werden unter andern Verhältnissen vorkommen und den übermäßigen Dreiklang nicht als dritte Stufe der Molltonleiter erkennen lassen. Der übermäßige Dreiklang, der in der neuern Musik sehr häufig gebraucht wird, gehört unter die chromatisch veränderten Harmonien, die später unter dem Namen alterierte Accorde Erklärung finden sollen. (Siehe Kap. 10, Alterierte Accorde.)

Anwendung.

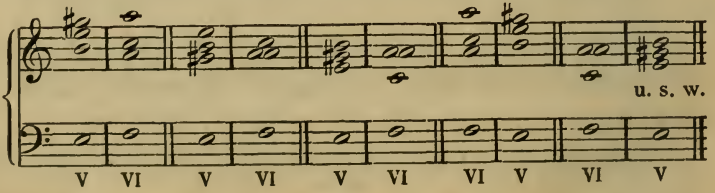
Die bereits entwickelten Grundsätze der Harmonieverbindung und der Stimmenführung werden auch hier Geltung haben, und namentlich kommt bei der Verbindung der Grundaccorde in Moll das zur Geltung, was früher über die Fortführung des Leittons erwähnt wurde, da der in der Molltonleiter befindliche übermäßige Sekundenschritt von der sechsten zur siebenten Stufe, sowie abwärts von der siebenten zur sechsten als unmelodisch zu vermeiden ist, wenn beide Töne, die den übermäßigen Sekundenschritt enthalten, zu verschiedenen Harmonien gehören. Z. B.

59.



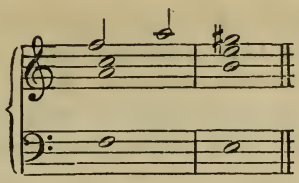
Es wird daher bei der sehr oft vorkommenden Verbindung der Accorde der fünften und sechsten Stufe die Fortführung des Leittons jedesmal aufwärts erfolgen müssen, wodurch in dem Dreiklang der sechsten Stufe die Terz verdoppelt erscheint. Z. B.

60.



So würde es nicht möglich sein, das unter 59 *b.* mitgeteilte Beispiel richtig darzustellen, wenn man nicht einen vermittelnden Ton gebrauchen will, wie etwa:

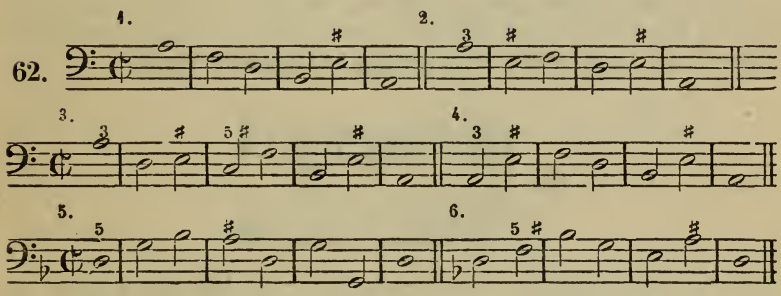
61.



Anmerkung. Die Praxis weicht in gewissen und besondern Fällen von dieser Regel ab. Man wird aber wohl thun, sich den oben gezeigten Stimmengang besonders anzueignen, um so mehr, als man nicht übersehen darf, dass jede Abweichung von den Regeln in der Praxis nur motivierte Ausnahme ist und sein soll, wogegen in unzähligen andern Fällen die Beobachtung der Regel immer sich nachweisen lässt.

Aufgaben zur Verbindung der Dreiklänge der Molltonleiter.

62.



Bemerkungen zu diesen Aufgaben.

Ein chromatisches Zeichen über einer Bassnote ohne eine Ziffer, wie z. B. im dritten Takte der ersten Aufgabe, bezieht sich immer auf die Terz des Basses. Diese Erhöhung der Terz im Dominantaccord, die sich in Moll sehr häufig findet, ist die S. 29 besprochene Erhöhung des Leittons.

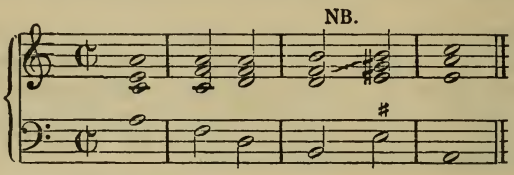
In der Regel wird der Dreiklang, wenn der Bass den Grundton enthält, in der Generalbassschrift nicht bezeichnet, es müssten denn besondere Gründe vorhanden sein, ihn durch 3, oder 5, 8, $\frac{5}{3}$, oder auch vollständig durch $\frac{8}{5}_{3}$ zu bezeichnen.

Ein Grund der Bezeichnung durch 5 findet sich in der dritten und sechsten Aufgabe. Es ist hier die Einführung des Dreiklangs der dritten Stufe in Moll versucht worden, wobei es nötig war anzudeuten, dass die Quinte erhöht ist, da sie ebenfalls die siebente Tonstufe der Molltonleiter ausmacht.

Die Angabe einer 3 oder 5 bei dem ersten Accord einiger Aufgaben weist auf die Lage desselben hin. Siehe hierüber die Bemerkungen zu den nächsten Aufgaben (S. 39).

Die Ausführung einer Aufgabe wird die bisher entwickelten Grundzüge bestätigen. Wir wählen dazu die erste Aufgabe.

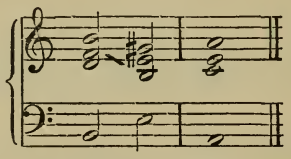
63.



Der erste Grundsatz der Accordverbindung (durch Tonverbindung in derselben Stimme) ist hier überall beobachtet, und deshalb macht im dritten Takte (bei NB.) der Alt den fehlerhaften übermäßigen Sekundenschritt von *f* zu *gis*.

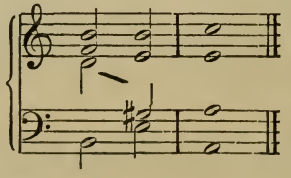
Um diesen Fehler (siehe S. 32) zu vermeiden, wird es nötig, den Alt von *f* zu *e* fortschreiten zu lassen, den Sopran von *h* zu *gis* zu führen, während der Tenor von *d* zu *h* springt in folgender Weise:

64.



(eine Accordverbindung, die bereits in Nr. 31 Erklärung fand, bei welcher die Tonverbindung nicht in derselben Stimme stattfindet), oder: es behält der Sopran das *h* und der Tenor geht von *d* in das *gis* abwärts, der Alt von *f* zu *e*, wodurch die enge Lage verlassen wird, und diese und die folgende Harmonie in weiter Lage erscheinen.

65.

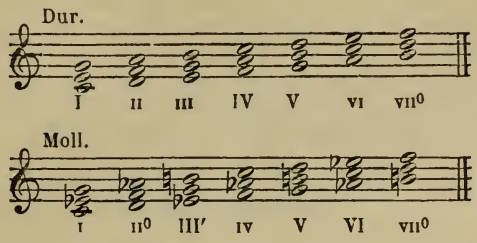


Weitere Bemerkungen, welche die Schwierigkeiten der Stimmenführung in Bezug auf die Accorde der vierten, fünften und sechsten Stufe der Molltonleiter nötig machen, sind in speciellen Fällen der praktischen Anleitung zu überlassen.

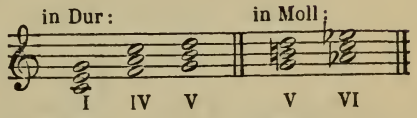
Ehe wir zur weitern Benutzung der Dreiklänge übergehen, sollen die bisher gefundenen Accorde auf folgende Weise übersichtlich dargestellt werden.

Übersicht aller Dreiklänge der Dur- und Molltonleiter.

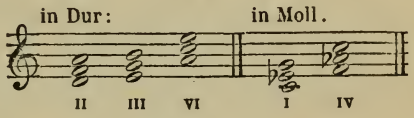
66.



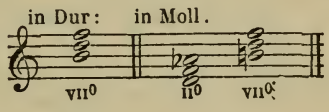
Durdreiklänge finden sich



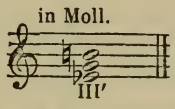
Molldreiklänge



Verminderte Dreiklänge

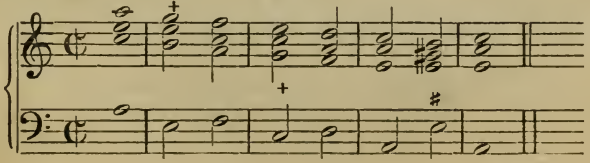


Übermäßiger Dreiklang



Anmerkung. Es darf aber nicht außer acht gelassen werden und soll an dieser Stelle ausdrücklich betont werden, dass in Moll eine doppelte Bildung der Harmonien möglich ist. Unser heutiges Moll entspricht durchaus der alten äolischen Kirchentonart: die Erhöhung der 7. Stufe, d. h. die Einführung des Leittons war notwendig aus verschiedenen Gründen und namentlich wegen der Beziehungen des Dominantdreiklangs zum tonischen. Fehlen Gründe zwingender Natur, kann die Erhöhung unterbleiben. Die Dreiklänge der 3. und 7. Stufe können somit als Durdreiklänge, der Dreiklang der 5. Stufe kann als Molldreiklang gebildet werden. Was den Dreiklang der 7. Stufe betrifft, so ist er in Verbindung mit dem tonischen allerdings meist als verminderter Dreiklang in Gebrauch, in Verbindung mit andern Dreiklängen aber kommt er öfters als Durdreiklang vor, obgleich nicht zu übersehen ist, dass sein Auftreten in vielen Fällen eine Modulation nach der verwandten Durtonart (*a* moll — *C* dur) bewirkt (s. darüber unter »Modulation«). Dagegen wird der Dreiklang der 3. Stufe meistens als Dur-, der der 5. Stufe öfters als Molldreiklang angewandt, wie folgendes Beispiel beweisen mag:

67.



Wollten wir hier überall *gis* setzen, so müssten wir den melodischen Gang der Oberstimme ändern; die Verbindung im 3. Takte könnte übrigens mit *gis* gar nicht richtig dargestellt werden. Dass der Dreiklang der 3. Stufe hauptsächlich als Durdreiklang vorkommt, findet seine Begründung in dem Umstand, dass der übermäßige Dreiklang von harter Wirkung ist, überdies auf eine ganz bestimmte Fortschreitung hinweist, mithin, wenigstens als Dreiklang der 3. Stufe in Moll (vgl. darüber das auf S. 31 Bemerkte), praktisch sich wenig verwerten lässt. — Aus naheliegenden Gründen ist von der Möglichkeit dieser doppelten Bildung der Harmonien in Moll vorläufig abgesehen worden.

Drittes Kapitel.

Die Umkehrungen der Dreiklänge.

Der Sextaccord, der Quartsextaccord.

Die Anwendung der Dreiklänge und überhaupt aller Grundaccorde beschränkt sich nicht darauf, dass der Grundton derselben, wie in allen frühern Beispielen, im Bass liegt; der Bass kann auch die Terz oder die Quinte des Grundaccordes erhalten. Hierdurch entstehen Umgestaltungen der Grundaccorde, die man

Umkehrung, Versetzung, Verwechselung

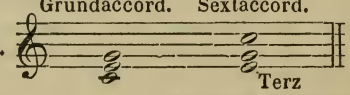
des Accordes nennt.

Anmerkung. Es mag wohl beachtet werden, dass hier nur von Versetzung des Basses in ein andres Intervall die Rede ist, und dass die früher erwähnten Versetzungen der übrigen Stimmen in enge und weite Lagen und in verschiedene Intervalle den Accord durchaus nicht wesentlich verändern.

Zwei der Umkehrungen sind bei dem Dreiklang möglich:

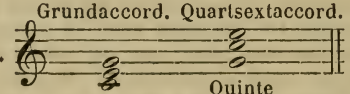
a) wenn der Bass die Terz des Dreiklangs erhält, entsteht der Sextaccord.

68.



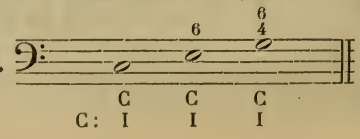
b) wenn der Bass die Quinte des Dreiklangs erhält, entsteht der Quartsextaccord.

69.



Der Sextaccord wird durch 6 über der Bassnote, der Quartsextaccord durch $\frac{6}{4}$ über derselben bezeichnet, z. B.

70.



Zur Bezeichnung des Grundtons soll in der Folge der Buchstabe, und zur Bezeichnung der Stufe, wie bereits früher, die Zahl dienen, wobei, wie in Beispiel 70 zu sehen ist, nur die Stellung des Grundtons, nicht aber der zufällige Bass in Betracht kommen kann.

Anmerkung. Wie der Grundton des Sext- und Quartsextaccordes im Beispiel 70 stets *C* ist und nicht die Bassnoten *E* und *G*, so wird auch der Accord selbst nicht auf der dritten, beziehentlich fünften Stufe, sondern immer nur auf der ersten Stufe seine Begründung haben, da überhaupt diese Accorde keine neugebildeten, sondern nur durch den Bass in eine andre Stellung gebrachte, daher abgeleitete Accorde sind.

Jeder Dreiklang kann in solchen Umkehrungen erscheinen.

Anwendung.

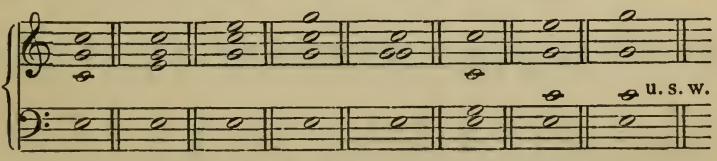
Durch Benutzung der Umkehrung der Accorde erhält die harmonische Führung nicht allein mehr Abwechselung, der Gang der Stimmen, und namentlich des Basses wird durch dieselben fließender.

Nach den früher S. 13 bemerkten Regeln über die Verdoppelung eines Intervalls des Dreiklangs wird es auch bei dem Sextaccord im vierstimmigen Satze besser sein, den Grundton des Stammaccordes zu verdoppeln, und es wird die Verdoppelung des Basstones im Sextaccord (d. i. die ursprüngliche Terz) oder der Terz des Basses (d. i. die ursprüngliche Quinte) nur dann stattfinden können, wenn die natürliche Führung der Stimmen es fordert, oder wenn dadurch falsche Fortschreitungen vermieden werden können. Dass der Leitton, auch wenn er im Bass liegt, von dieser Verdoppelung auszunehmen ist, mag nach dem S. 27 Erwähnten noch bemerkt werden.

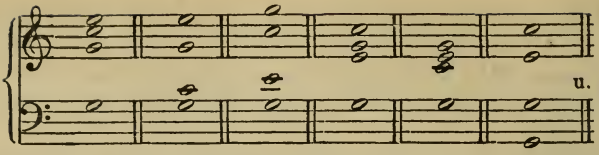
Ebenso bedarf es bloß der Erwähnung, dass die Stellung der drei obern Stimmen allein durch die Stimmenführung selbst bedingt wird, sonst aber keinen wesentlichen Einfluss auf den Accord hat.

Der Sextaccord kann daher in folgender Gestalt vorkommen:

71.

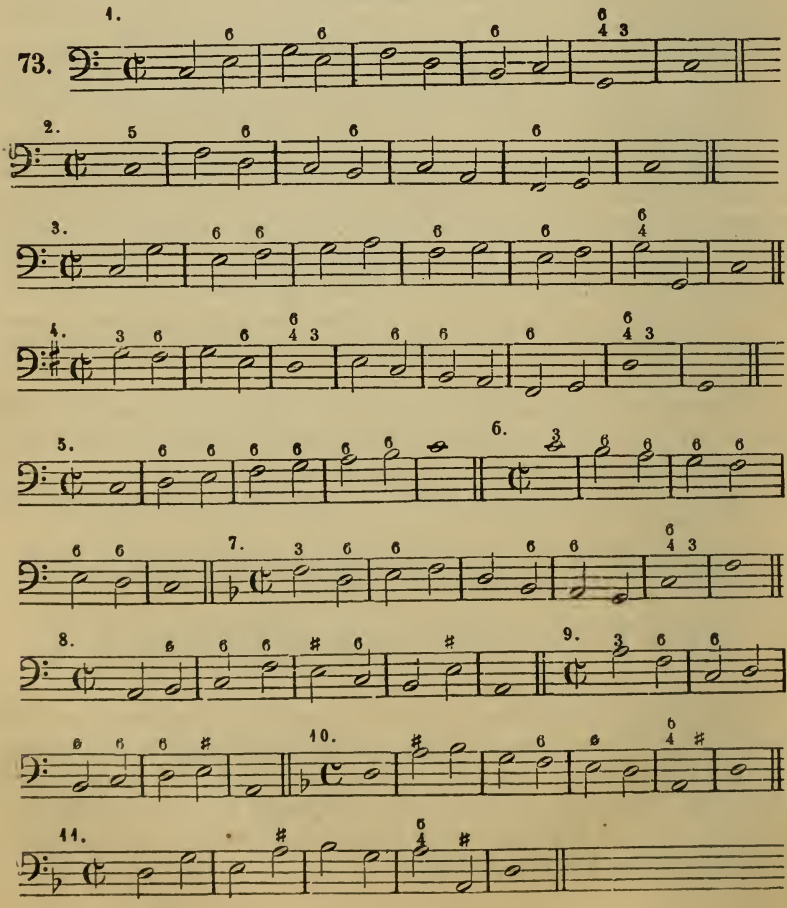


Der Gebrauch des Quartsextaccordes ist seltener, als der des Sextaccordes, und bedarf gewisser Bedingungen, die später erwähnt werden sollen. Am häufigsten treffen wir ihn bei den Schlussbildungen. Als Verdoppelung ist der Basston, die Quinte des Stammaccordes, am geeignetsten, und der Accord wird sich in folgenden und ähnlichen Formen zeigen:

72.  u. s. w.

Es bedarf bei der Verbindung dieser Accorde mit andern keiner weitern mechanischen Regeln, als der bereits gegebenen; ebenso umgehen wir die bloß mechanische Zusammenstellung zweier und dreier Accorde, und zeigen die Anwendung dieser abgeleiteten Accorde an kleinen Tonstücken, die, so unbedeutend sie immer sein mögen, doch das Bild eines Ganzen enthalten, wobei sich einzelne Fälle besser im Verhältnis zum Ganzen beurteilen lassen.

Aufgaben.

73. 

Bemerkungen zu diesen Aufgaben.

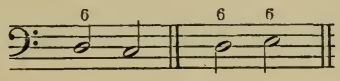
Die Angabe der Quinte im ersten Takte des zweiten Beispiels, sowie alle ähnlichen Angaben in der Folge, deuten die Stellung des Sopran, somit die Lage des ersten Accordes an. Steht keine Zahl über der ersten Bassnote, so ist anzunehmen, dass der Sopran am zweckmäßigsten die Oktave des Basses erhält.

Der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe zeigt sich in der zweiten Aufgabe als Sextaccord. In dieser Stellung kommt er am häufigsten vor. Es mag hierbei erinnert werden, dass der Grundton desselben nicht verdoppelt wird, weil er der Leitton ist, dagegen wird in den meisten Fällen die Terz (im Sextaccord der Basston) verdoppelt. Die Stimmenführung veranlasst zuweilen auch eine Verdoppelung der Quinte. Der verminderte Dreiklang der zweiten Stufe in Moll lässt auch eine Verdoppelung des Grundtons zu.

Die Fortschreitung des verminderten Dreiklangs ist immer durch die Fortführung des Basses bedingt. Die natürliche Richtung des verminderten Dreiklangs in seiner Grundstellung ist bereits S. 27 angegeben.

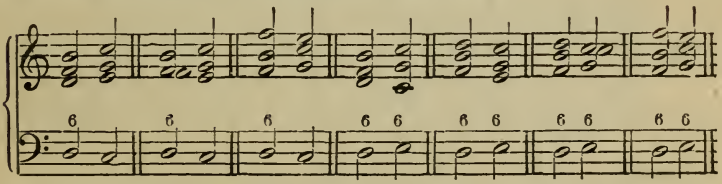
In den gewöhnlichsten Fällen erfolgt der Bassschritt auf folgende Weise:

74.



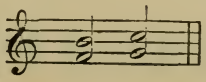
und die Fortschreitung der übrigen Stimmen so:

75.



Aus obigen Beispielen geht hervor, dass die Umkehrung der verminderten Quinte, nämlich die übermäßige Quarte, im vierstimmigen Satze nicht notwendig dieselbe Fortschreitung haben wird, wie sie oben S. 27 zweistimmig angegeben war; wir sehen im ersten Beispiel und andern *h* und *f* des Sopran und Alt zu *c* und *g* fortschreiten:

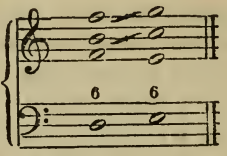
76.



Die Klangähnlichkeit dieses Accordes mit dem später zu zeigenden Dominantseptimenaccord veranlasst Anfänger häufig, die verminderte Quinte auch dann abwärts zu führen, wenn sie sich durch Umkehrung in die übermäßige Quarte verwandelt hat; dies ist, wie

obige Beispiele zeigen, einzig und allein dann notwendig, wenn sie wirklich als verminderte Quinte über dem Grundtone liegt, und eine Fortschreitung folgender Art:

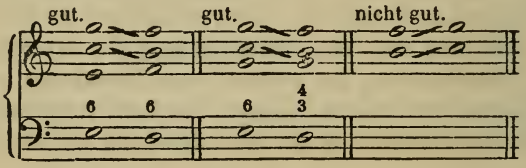
77.



ist wegen der Quintenparallelen fehlerhaft.

Anmerkung. Hierbei mag noch bemerkt werden, dass Quintenparallelen, von denen die eine Quinte vermindert, die andre rein ist, dann zu gestatten sind, wenn die verminderte Quinte der reinen folgt, aber nicht umgekehrt. Z. B.

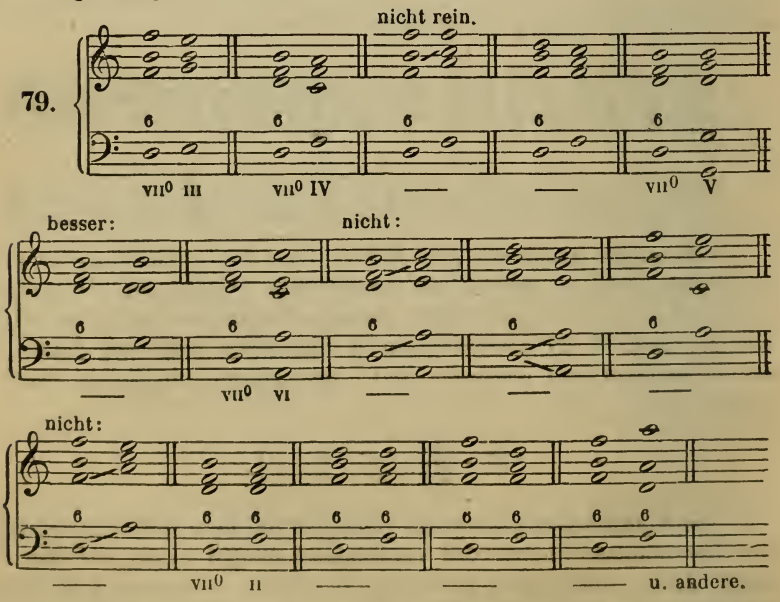
78.



Vergleiche übrigens die Anmerkung S. 16.

Anders gestaltet sich die Fortschreitung der Stimmen im verminderten Dreiklang, wenn der Bass zu einem andern Accord als zu dem tonischen Dreiklang übergeht. Es mögen hier einige Accordverbindungen folgen:

79.

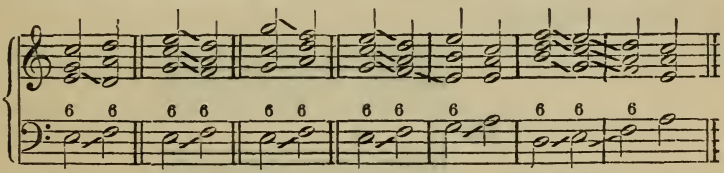


Der verminderte Dreiklang der zweiten Stufe in Moll erlaubt eine

andre Behandlung, da der Grundton desselben verdoppelt werden kann. Siehe S. 39.

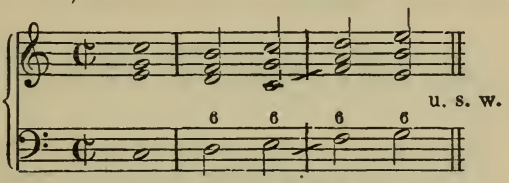
Die Folge zweier oder mehrerer Sextaccorde bei stufenweiser Fortschreitung des Basses, wie in der Aufgabe 73 Nr. 3 und andern, wird eine oder mehrere Stimmen in der Gegenbewegung zum Bass notwendig machen, z. B.

80.



Die Reihe von Sextaccorden der 5. und 6. Aufgabe in No. 73 lässt sich zwar auf verschiedene Weise ausführen, am besten jedoch, wenn die konsequente Bassfortschreitung auch in den übrigen Stimmen beibehalten wird, z. B.

81.



Verdeckte Oktaven, wie im 2. und 3. Takte zwischen Tenor und Bass, sind in solchen Fällen nicht zu umgehen. Man kann daraus folgern, dass **einzelnen** regelwidrigen Stimmenführungen **gegen die Konsequenz des Ganzen** nicht die besondere Bedeutung beizulegen ist, die ihnen sonst gebührt, da die Bildung des Einzelnen, wenn sie auch möglichst vollkommen sein muss, der des Ganzen immer untergeordnet sein wird.

Anmerkung. Es ist nicht zu verkennen, dass oben aufgestellter Grundsatz von dem Anfänger leicht missverstanden werden kann; jedoch war die Aufstellung eines Princips nicht zu umgehen, und es mag, um möglichen Irrtum zu vermeiden, noch hinzugefügt werden, dass Entscheidung in diesen Dingen in letzter Instanz nur dem durch Erfahrung und Übung völlig gereiften Urteile zukommt.

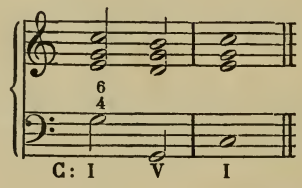
Über die Zeichen der Generalbassschrift.

Die Zahlen und Zeichen der Generalbassschrift nennt man im allgemeinen Signaturen. Einige derselben sind bereits erklärt worden, wie das in Moll sehr häufig vorkommende chromatische Zeichen. Die Bezeichnung des Sext- und Quartsextaccordes ist S. 36 angegeben. Man bedient sich dann eines Striches durch die Zahl (z. B. in den Aufgaben 8, 9, 10 unter Nr. 73 eines Striches durch die 6:6), wenn eine chromatische Erhöhung des Intervalles um eine halbe Stufe nötig wird, für welchen jedoch nicht selten ein ♯ oder ♮ bei der Zahl angebracht wird (z. B. 6♯ oder 6♮, 5♮). Andere Zahlen finden ihre Erklärung später bei den betreffenden Accorden.

Schlussbildung durch den Quartsextaccord.

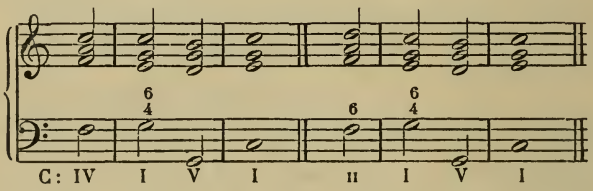
In den Aufgaben 73 sehen wir durch die Umkehrungen des Dreiklangs die früher angeführte Schlussbildung erweitert und viel bestimmter gestaltet. Es zeigt sich nämlich, dass der Quartsextaccord des tonischen Dreiklangs vor dem Dominantaccord entschieden auf den Schluss hinweist.

82.



Dem Quartsextaccord geht nicht selten der Dreiklang der vierten oder zweiten Stufe voraus.

83.



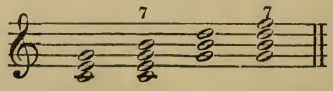
So entschieden nun der Quartsextaccord auf den Schluss hinweist, wie er ebenfalls bei der Modulation in fremde Tonarten entschieden wirkt, so matt ist das Auftreten desselben unter andern Verhältnissen, so dass dessen zweckmäßiger Gebrauch gewissen Bedingungen unterworfen ist, von denen später gesprochen werden soll.

Viertes Kapitel.

Septimenharmonien. Vierklänge.

Die Septimenharmonien gründen sich auf die Dreiklänge. Sie entstehen durch Hinzufügung einer Terz zur Quinte des Dreiklangs, welche vom Grundton aus eine Septime bildet:

84.



Außer den verschiedenen Arten der Dreiklänge werden auch die verschiedenen Arten von Septimen mannigfache Septimenharmonien ergeben.

Das allgemein Eigenschaftliche der Septimenaccorde.

Die Septimenaccorde sind nicht so selbständig, als die meisten Dreiklänge, sondern deuten entschieden auf einen Fortschritt hin, so dass sie nie allein, sondern nur in Verbindung mit Dreiklängen etwas Vollständiges oder Abgeschlossenes geben. Dagegen werden sie die Beziehungen der Accorde zu einander enger, inniger machen und durch diese Eigenschaft vorzügliche Mittel für Accordverknüpfung und für die Stimmenführung insbesondere gewähren.

Der Dominantseptimenaccord in Dur und Moll.

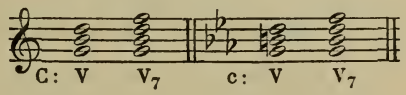
Der vorzüglichste und am häufigsten vorkommende der Septimenaccorde ist der

Dominantseptimenaccord,

auch Hauptseptimenaccord genannt.

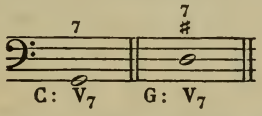
Er ruht wie der Dominantdreiklang auf der fünften Stufe und ist in Dur und Moll ganz gleich gebildet, nämlich aus dem Durdreiklang und der kleinen Septime.

85.



In der Grundlage wird er durch 7 über der Bassnote und in unsrer Bezeichnungsart durch V_7 bezeichnet:

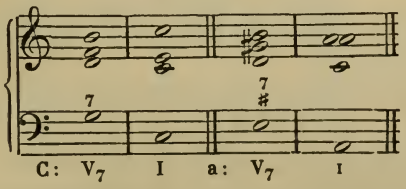
86.



Die Beziehung, in welcher der Dominantdreiklang zu dem tonischen Dreiklange steht, ist hauptsächlich durch früher gezeigte Schlussbildung klar geworden (s. S. 20). Noch deutlicher wird der Schluss durch Benutzung des Dominantseptaccordes hervortreten.

Folgende Accordverbindung wird die Schlussbildung zeigen

87.



Anmerkung. Zu bemerken ist hierbei, dass der dem Septimenaccord nachfolgende Dreiklang unvollständig ist; in beiden Fällen fehlt die Quinte des Accordes. Der Grund davon wird sich aus dem Folgenden ergeben.

Das diesen Accorden innewohnende Streben nach einem Ruhepunkte und die erfolgte Vereinigung mit einem Dreiklang nennt man

Auflösung des Septimenaccordes, Kadenz.

Erfolgt die Vereinigung des Dominantseptaccordes mit dem tonischen Dreiklange in der Nr. 87 angeführten und ähnlicher Weise, so wird sie

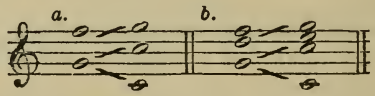
Schlusskadenz

genannt.

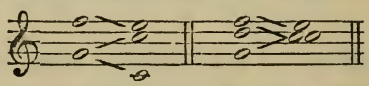
Für die Stimmenführung wird uns die Fortschreitung der Intervalle des Septimenaccordes Anlass zu wichtigen Bemerkungen geben

Wir betrachten zuerst die Schlusskadenz als die regelmäßige Auflösung des Dominantseptaccordes besonders.

Die Septime als das wesentliche Intervall des Accordes ist durch ihre Beziehung zu dem Grundton an eine bestimmte Fortschreitung gebunden. Wird der Fortschritt des Basses, der den Grundton enthält, als gegeben betrachtet, so wird eine Fortschreitung der Septime nach oben unmöglich erscheinen:

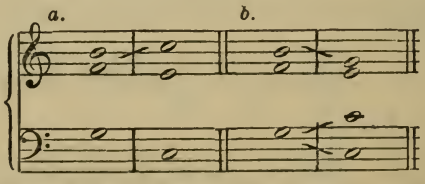
88. 

selbst wenn, wie bei *b.*, eine dritte Stimme hinzukommt: wogegen das Abwärtsschreiten derselben volle Befriedigung gewährt:

89. 

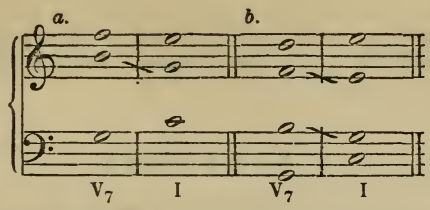
Da die Fortschreitung des Grundtons durch einen Quartenschritt aufwärts oder Quintenschritt abwärts bereits bestimmt ist, bleibt die Fortschreitung der Terz und Quinte des Septimenaccordes zu betrachten übrig.

Die Terz des Dominantseptaccordes ist stets der Leitton der Tonleiter; ihre natürliche Richtung bestimmt sich daher aus dem bereits früher über den Leitton Gesagten (S. 27), die Fortschreitung derselben wird eine halbe Stufe aufwärts erfolgen, und *b.* wird daher nicht so natürlich erscheinen, wie *a.*:

90. 

In dem Beispiele 90 *b.* ist die Terz der obern Stimme zugeteilt, was das Ungewöhnliche ihrer Fortschreitung besonders fühlbar macht. Erträglich wird diese Führung, wenn die Terz in einer Mittelstimme sich befindet, z. B.

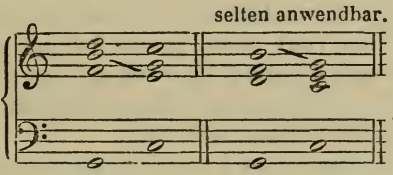
91.



Dieses Abwärtsführen der Terz (Leitton) ist daher unter folgenden Bedingungen anzuwenden:

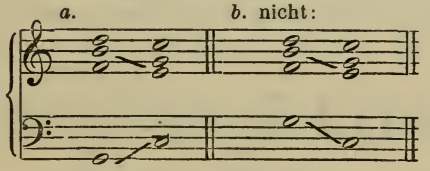
a) wenn sie nicht in der obern Stimme liegt, sondern in einer Mittelstimme, z. B.

92.



b) wenn der Bass in der Gegenbewegung fortschreitet, z. B.

93.



Der Grund der zweiten Regel wird deutlich, wenn man die im letzten Beispiel *b.* zwischen Alt und Bass befindlichen verdeckten Quinten betrachtet.

Die Führung der Quinte des Septimenaccordes ist frei. Während sie meistens durch die Septime eine Stufe abwärts gedrängt wird, können Gründe der Stimmenführung vorhanden sein, sie ebenso einen Schritt aufwärts fortschreiten zu lassen, wie Beispiel 91 *b.* zeigt, wo das *d* des Sopran ins *e* geführt ist.

Fassen wir diese Bemerkungen kurz zusammen, so finden wir folgende Regeln für die regelmäßige Auflösung des Septimenaccordes und für die Schlusskadenz insbesondere:

Die Septime schreitet eine diatonische Stufe abwärts, während

der Grundton einen Quartensprung aufwärts oder Quintensprung abwärts macht;

die Terz wird ebenso gegen die Septime eine Stufe aufwärts geführt, während

die Quinte schrittweise auf- und abwärts geführt werden kann.

Anmerkung. Bei der Fortschreitung der Terz gegen die Septime mag daran erinnert werden, was über den Grundton und die verminderte Quinte im verminderten Dreiklang (S. 27) gesagt wurde. Beide Intervalle finden sich im Dominantseptimenaccord wieder.

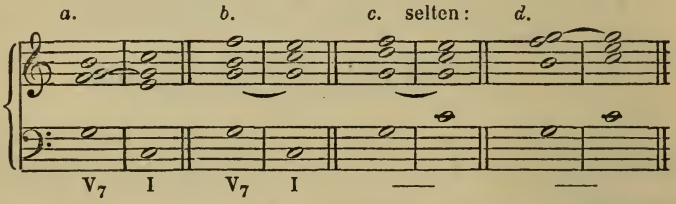
Anwendung.

Außer bei den Schlussbildungen wird der Dominantseptimenaccord selten in der uns bis jetzt bekannten Verwendung in der Mitte eines Tonsatzes gebraucht, und wenn es geschieht, nur in einer Stellung, wodurch das Gefühl des völligen Abschlusses nicht hervorgebracht wird.

Dies geschieht namentlich dann, wenn die Septime des Accordes in der obern Stimme liegt, wodurch der Schluss unvollkommen wird, oder wenn der Dominantseptimenaccord auf den guten Taktteil (Thesis) fällt, da bei dem vollkommenen Schlusse (Kadenz) der tonische Dreiklang auf diesen fallen muss (s. S. 20).

Außerdem erscheint der Accord oft durch Auslassung eines Intervalls unvollkommen. Dieses Intervall kann jedoch nur die Quinte, selten die Terz sein, während die Weglassung des Grundtons und der Septime den Accord gänzlich verändern und unerkennbar machen würde.

94.



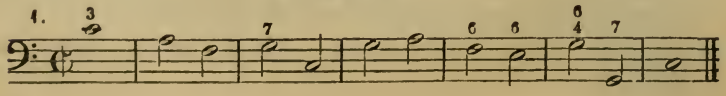
In *a.*, *b.*, *d.* ist die Quinte weggelassen, in *c.* die Terz und überall dafür der Grundton verdoppelt worden, welche Verdoppelung durch das Liegenbleiben des Tones die engste Verbindung mit dem folgenden Accorde herstellt, und wodurch der tonische Dreiklang sich wieder vollkommen darstellt, was bei den frühern Auflösungen nicht der Fall war (s. Nr. 87).

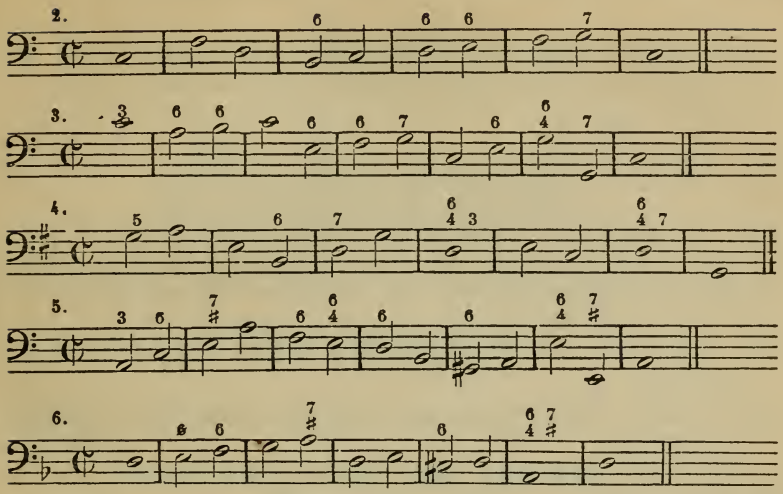
Wir knüpfen über die Auslassung eines Intervalles im Accord folgende Bemerkung an:

Durch die Stimmenführung kann ein Accord unvollständig erscheinen; das ausgelassene Intervall wird meistens die Quinte des Grundaccordes sein.

Aufgaben.

95.





Diese Aufgaben bedürfen keiner weitern Erklärung. Dass durch 7 der Septimenaccord in der uns jetzt bekannten Lage angezeigt wird, ist früher schon erwähnt worden, ebenso dass das darunter befindliche Kreuz, oder überhaupt jedes chromatische Zeichen, welches sich ohne eine daneben befindliche Zahl vorfindet, sich auf die Terz des Basstones bezieht (s. S. 33).

Fünftes Kapitel.

Die Umkehrungen des Septimenaccordes.

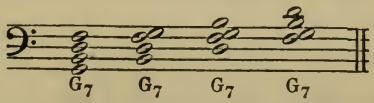
Wie die Stellung des Dreiklangs dadurch verändert werden kann, dass der Bass ein andres Intervall desselben, als den Grundton, erhält, so kann dies auch bei den Septimenaccorden geschehen:

die erste Umkehrung entsteht, wenn der Bass die Terz des Grundtons erhält;

die zweite, wenn die Quinte des Stammaccordes im Bass liegt und

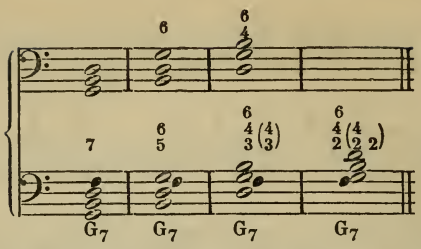
die dritte, wenn die ursprüngliche Septime der untern Stimme zugeteilt ist.

In gedrängter Lage stellen sich die Umkehrungen so dar.

96. 

Eine Vergleichung dieser Versetzungen des Septimenaccordes mit denen des Dreiklangs zeigt die analoge Stellung derselben deutlich:

97.



Ihre Benennung erhalten diese abgeleiteten Accorde von der Stellung ihrer Intervalle:

die erste Umkehrung heißt: der Quintsextaccord,

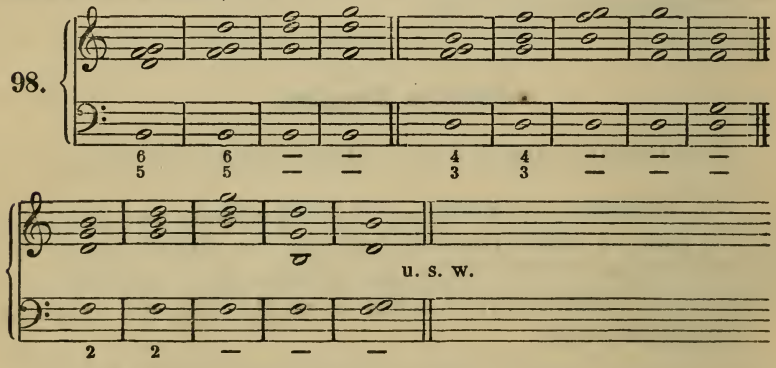
die zweite: der Terzquartsext- oder kurz Terzquartaccord,

die dritte: der Sekundquartsext- oder kurz Sekundaccord.

Die Bezeichnung derselben in der Generalbassschrift ist oben im Beispiel 97 zu sehen.

Es bedarf hierbei nur der Erinnerung, dass es bei diesen Versetzungen ebenso wie früher bei den Versetzungen des Dreiklangs nur auf die Stellung des Basses oder der untersten Stimme ankommt, und dass die übrigen Intervalle verschieden in die obern Stimmen verteilt sein können, z. B.

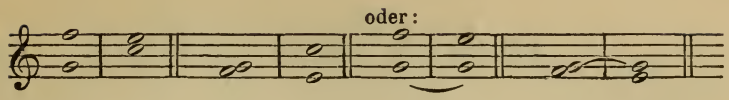
98.



Anwendung.

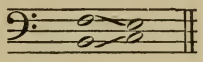
Die regelmäßige Fortschreitung (Auflösung) dieser abgeleiteten Accorde gründet sich auf die des Stammaccordes.

Begründete dort die Dissonanz, die Septime, den Fortschritt nach einer Seite hin, so wird auch bei den abgeleiteten Accorden, in welchen die beiden Töne, der Grundton und die Septime, entweder wieder erscheinen, oder durch Umkehrung zu Sekunden werden, das Streben nach derselben Fortschreitung (Auflösung) stattfinden.

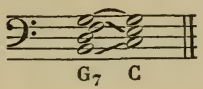
99. 

Fortschreitung des Quintsextaccordes.

Da sich die ursprüngliche Septime gegen den Basston im Quintsextaccord ebenfalls als Dissonanz, als verminderte Quinte zeigt, deren Fortschreitung schon oben (S. 27) besprochen wurde,

100. 

so wird die Auflösung des Quintsextaccordes auf natürliche Weise so stattfinden:

101. 

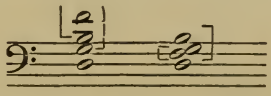
Die Fortschreitung des Grundtons ist hier, so wie sie früher angegeben wurde, nicht mehr vorhanden, da das *G* der obern Stimme liegen bleibt und sich in die Quinte verwandelt; wenn aber eine Ober- oder Mittelstimme ihrer Stellung nach nur selten diese Fortschreitung ausführen kann, so liegt sie doch dieser Harmonieverbindung zu Grunde, wie die Bezeichnung G_7 *C* unter 101 beweist.

Dass aber der Sopran oder eine Mittelstimme in solchen Fällen die Fortschreitung der Grundtöne den Noten nach nicht ausführen kann, liegt außer andern Gründen zunächst in dem Charakter dieser Stimmen, der mehr in Vermittelung und Verknüpfung der Harmonien als in der Begründung derselben, die dem Bass zukommt, zu finden ist.

Anmerkung. Abweichende Fortschreitungen des Grundtons in diesen Fällen, wie sie eine freiere Führung der Stimmen in gewissen Verhältnissen ergeben würde, sind hierbei nicht ausgeschlossen, nur muss eine innere Verbindung und Beziehung der Accorde zu einander vorhanden sein.

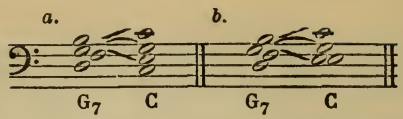
Fortschreitung des Terzquartsextaccordes.

Außer der Septime und ihrer Umkehrung findet sich hier die verminderte Quinte oder deren Umkehrung, die übermäßige Quarte, wieder:

102. 

Die Auflösung dieses Accordes erfolgt so:

103.



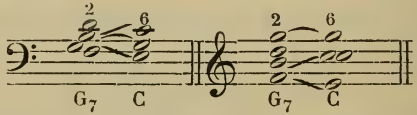
Der Bass, die ursprüngliche Quinte, kann auf beide angegebene Arten fortschreiten.

Fortschreitung des Sekundaccordes.

Dieser Accord hat das Eigentümliche, dass die ursprünglichen, dissonierenden Intervalle, die Septime und die verminderte Quinte, nur in ihren Umkehrungen, als Untersekunde und übermäßige Unterquarte, vorkommen können.

Die Fortschreitung dieses Accordes ist folgende:

104.



Die Auflösung des Sekundaccordes erfolgt also hier durch den Sextaccord.

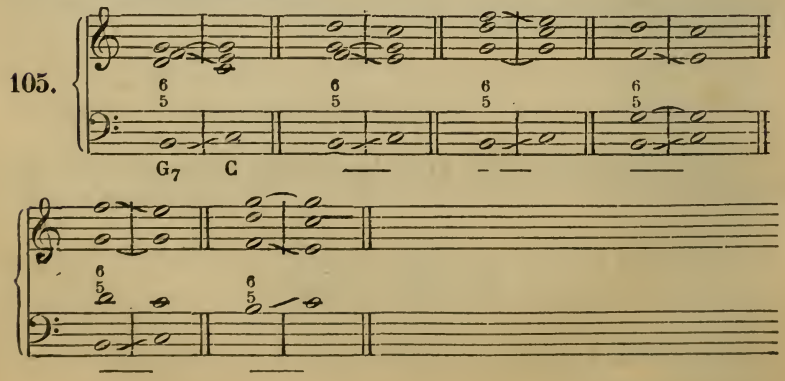
Man kann an diesen Auflösungen ersehen, dass sie sich sämtlich auf die natürliche Fortschreitung des Dominantseptimenaccordes gründen, die früher Kadenz genannt wurde, denn überall findet sich die Grundtonbezeichnung G_7 C oder V_7 I.

Diese Auflösungen werden daher selbst Kadenzen bilden, nur nicht so vollkommener Art, wie die oben erwähnte, und wie man jene vollkommene Kadenz nennt, so bezeichnet man diese mit dem Namen unvollkommene Kadenzen.

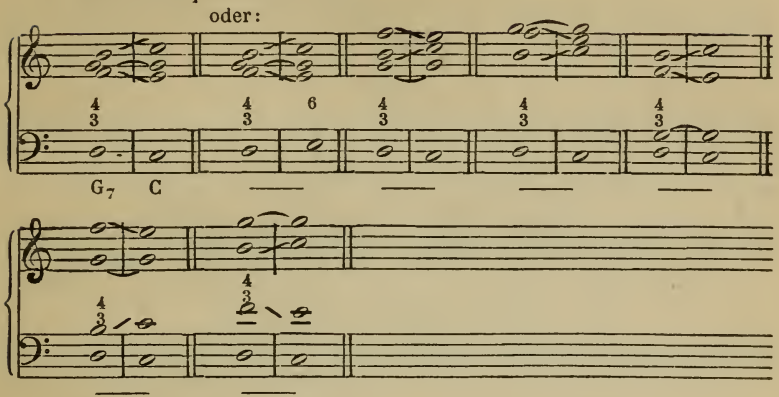
Übersicht der natürlichen Fortschreitung aller Umkehrungen des Dominantseptimenaccordes in verschiedenen Lagen.

a. Der Quintsextaccord.

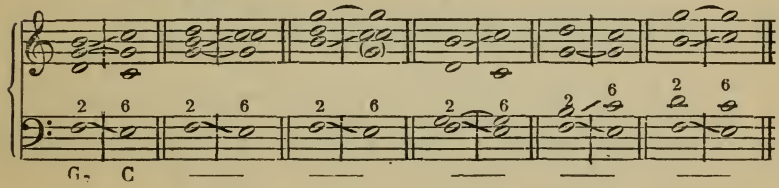
105.



b. Der Terzquartsextaccord.



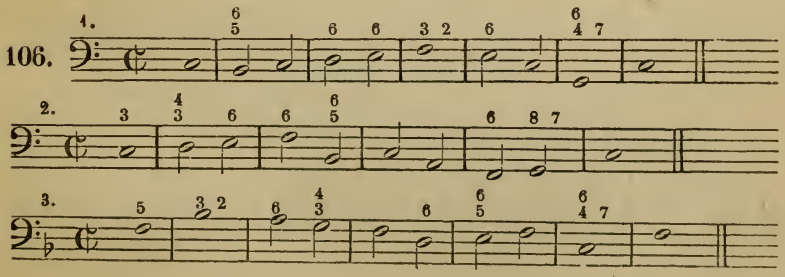
c. Der Sekundaccord.

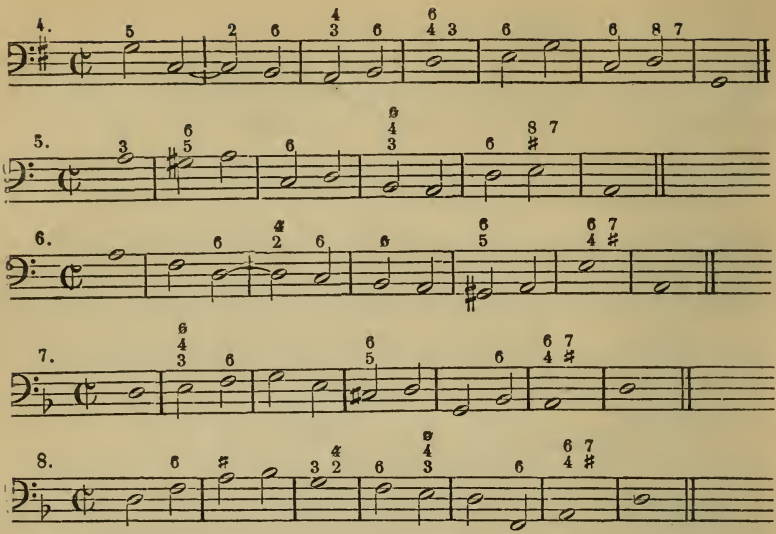


Im 3. der die Auflösung des Sekundaccordes betreffenden Beispiele kann der Leitton (*h*) ebenso gut nach unten, d. h. nach *g*, anstatt nach *c* geführt werden und ist diese Art der Fortschreitung in solchem Falle sogar eine sehr gewöhnliche, da sich dadurch der folgende (tonische) Dreiklang in vollerer Lage darstellt. Dass der Bass sich hier nach gleicher Richtung bewegt, stört keineswegs, da eine falsche Fortschreitung, wie z. B. die verdeckte Quinte im Beispiel 93 *b* durch eine gleiche Führung des Leittons dadurch nicht entsteht. Für den Sopran ist, wenigstens wenn nicht höhere Rücksichten maßgebend sein sollten, eine solche Stimmführung für gewöhnlich ausgeschlossen. Vgl. darüber das auf S. 44 u. 45 Bemerkte.

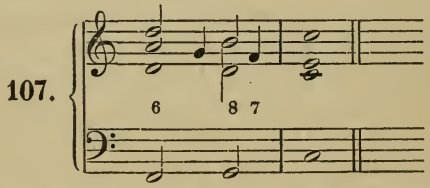
Aufgaben zum Gebrauch dieser Accorde.

106.

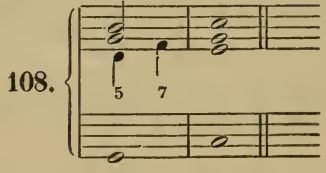




Bemerkung. Die Bezeichnung $^{8}\ ^{7}$ im vorletzten Takte des zweiten, vierten und fünften Beispiels bedeutet, dass die Septime nicht mit dem Accord zugleich auftreten, sondern erst der Oktave nachfolgen soll. Die Ausführung muss daher (in der 2. Aufgabe) so erfolgen:



Die Bezeichnung $^{5}\ ^{7}$, die mitunter vorkommt, von der aber in vorliegenden Aufgaben kein Gebrauch gemacht worden ist, würde andeuten, dass die Septime der Quinte zu folgen hat:



Sechstes Kapitel.

Nebenseptimenharmonien.

Wenn bei den Dreiklängen drei Hauptaccorde nötig sind, um die Tonart (die Beziehung zum tonischen Dreiklang als Mittelpunkt) festzustellen, bedarf es bei den Septimenaccorden nur eines Hauptaccordes, des Dominantseptimenaccordes, dessen

Inhalt allein schon die Tonart zweifellos macht, und dessen natürliche Fortschreitung zum tonischen Dreiklang die Tonart vergegenwärtigt.

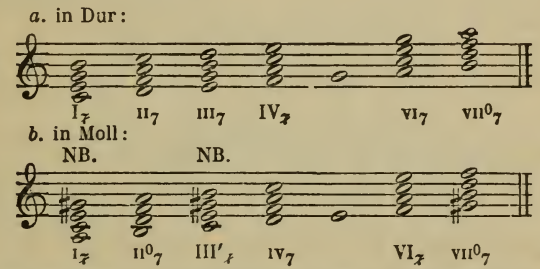
Anmerkung. Schon die Erscheinung, dass die Septime des Dominantaccords zugleich der Grundton des Unterdominant-Dreiklangs ist, macht die Beziehung beider Töne *g* und *f* (als Grundtöne der Dominantdreiklänge) zu ihrem gemeinschaftlichen Mittelpunkt *c* (als tonischen Dreiklang) vollständig klar (s. oben S. 10. No. 3).

Außer diesem Dominantseptimenaccord, auch Hauptseptimen- oder wesentlicher Septimenaccord genannt, lassen sich von den übrigen Dreiklängen in Dur und Moll Septimenharmonien bilden, deren Beziehung zu einer bestimmten Tonart zwar unleugbar, aber durchaus nicht so entschieden ist, wie bei jenem. Sie heißen:

Nebenseptimenaccorde.

Sie sind einfach durch Hinzufügung einer Septime des Grundtons zu den Dreiklängen zu bilden.

109.

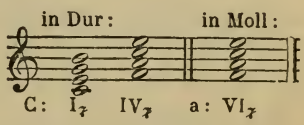


Wir gelangen hier zu Accordbildungen, die zum Teil ohne Zusammenhang mit andern Accorden hart und deshalb fremdartig klingen, weil, wie oben schon bemerkt wurde, ihre Beziehung zu einer Grundtonart nicht so entschieden und klar ist, wie bei dem Dominantseptimenaccord. Ihr Gebrauch wird daher zum Teil wohl seltener, aber nichtsdestoweniger geeignet sein, der harmonischen Fortführung Abwechselung und besondere Färbung zu verleihen.

Unter diesen Nebenseptimenaccorden lassen sich folgende Arten unterscheiden:

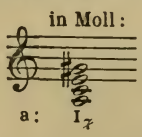
a. Durdreiklänge mit großer Septime.

110.



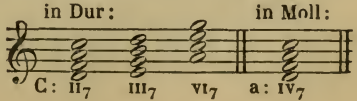
NB. Durdreiklänge mit kleiner Septime bilden stets Dominantseptimenaccorde.

b. Molldreiklang mit großer Septime.

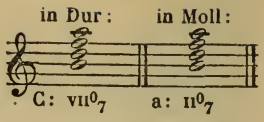


als Grundharmonie nicht gebräuchlich.

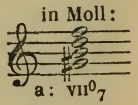
c. Molldreiklänge mit kleiner Septime.



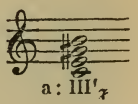
d. Verminderte Dreiklänge mit kleiner Septime.



e. Verminderter Dreiklang mit verminderter Septime.



f. Der übermäßige Dreiklang mit großer Septime.



wie er sich auf der dritten Stufe in Moll findet, ist zwar brauchbar, aber aus früher bei dem übermäßigen Dreiklang entwickelten Gründen selten und mehrdeutig.

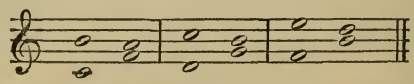
Anmerkung. Wir finden diesen Accord in andrer Begründung im zehnten Kapitel wieder.

Anwendung der Nebenseptimenaccorde in Dur.

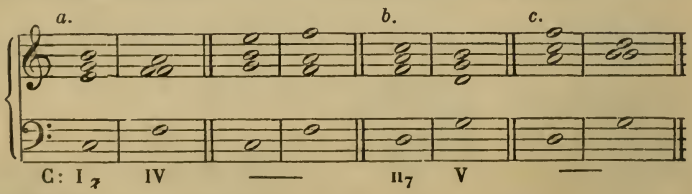
Die Septime oder deren Umkehrung, die Sekunde, mag groß, klein, vermindert oder (was die Sekunde allein betrifft) übermäßig sein, sie wird immer in ihrer Beziehung zu dem Grundton als Dissonanz zu einem Fortschritt oder einer Auflösung drängen.

Dieser natürliche Fortschritt ist bei den Nebenseptimenaccorden kein andrer, als der bereits bei der Dominantseptime gefundene, nämlich eine Stufe abwärts gegen den Grundton, wenn sich letzterer quinten- oder quartenweise ab- oder aufwärts bewegt.

Ist sonach die Fortschreitung der Hauptintervalle des Accordes in dieser Art gefunden:

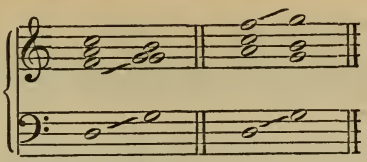
111. 

so bedarf es für die übrigen Intervalle keiner neuen Regel; die Terz wird sich eine Stufe aufwärts führen lassen, während der Fortschritt der Quinte nach beiden Seiten hin erfolgen kann.

112. 

Anmerkung. Die abweichende Fortschreitung der Terz in den Beispielen 112*b* und *c* ist dadurch entstanden, dass die verdeckte Oktave, die bei regelmäßigem Steigen der Terz um eine ganze Stufe zum Vorschein kommen würde, z. B.

113.

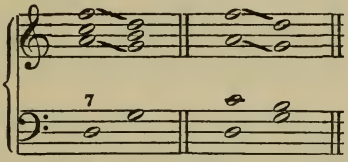


vermieden wurde. Siehe S. 23 Beispiel 32.

Überhaupt dürfte es sich in vielen Fällen empfehlen, die Terz, wenn nur sonst keine falsche Fortschreitung (schlechte verdeckte Quinte oder Oktave) entsteht, herabzuführen, da dadurch oft eine vollere Lage des folgenden Accordes erzielt wird. Diese Bemerkung gilt auch für die große Terz, die übrigens, wie das 5. Beispiel in Nr. 115 beweist, auch im Sopran unter Umständen herabgeführt werden kann. Selbstverständlich ist eine solche Führung für den Leitton, d. h. für die Terz im Dominantseptimenaccorde, wie bereits wiederholt ausgeführt worden ist, unstatthaft, lässt sich aber doch durch besondere Verhältnisse oder Beziehungen (Sequenz und dgl.) gelegentlich rechtfertigen.

Der Verdoppelung des Leittons im Beispiel 112c ist folgende verdeckte Quinte vorzuziehen:

114.

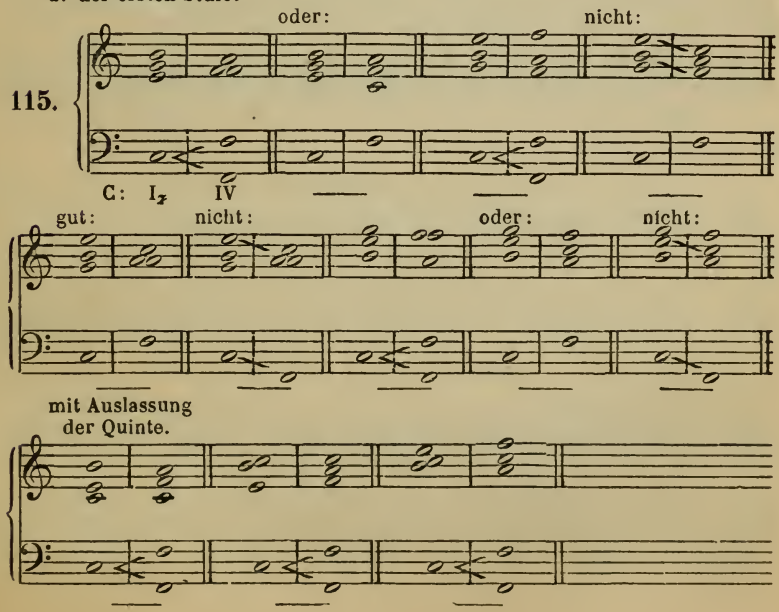


es müssten denn Umstände maßgebend sein, über die nur an Ort und Stelle bei der Anwendung zu urteilen ist.

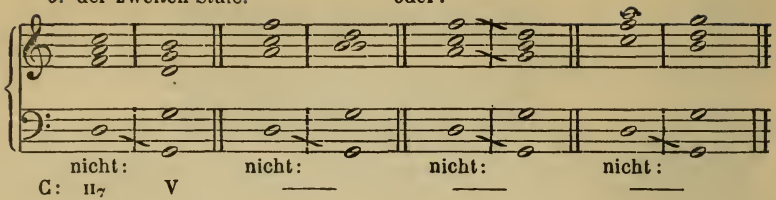
Natürliche (kadenzierende) Fortschreitung der Nebenseptimenaccorde in Dur.

a. der ersten Stufe.

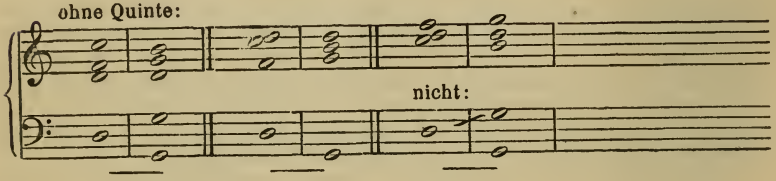
115.



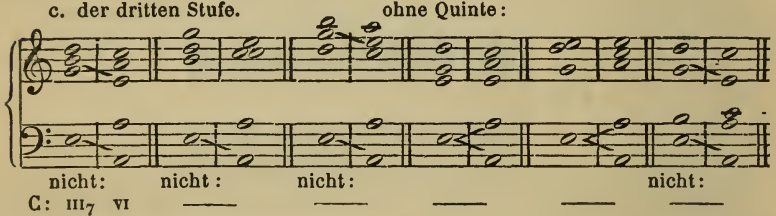
b. der zweiten Stufe. oder:



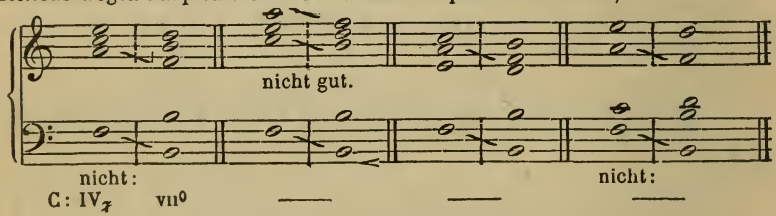
ohne Quinte:



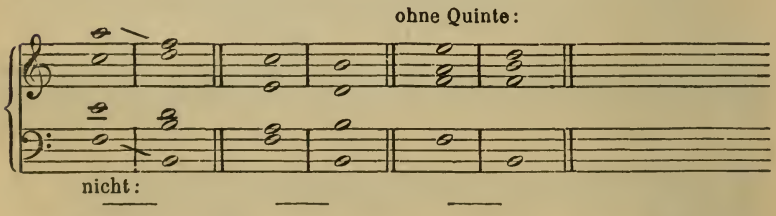
c. der dritten Stufe. ohne Quinte:



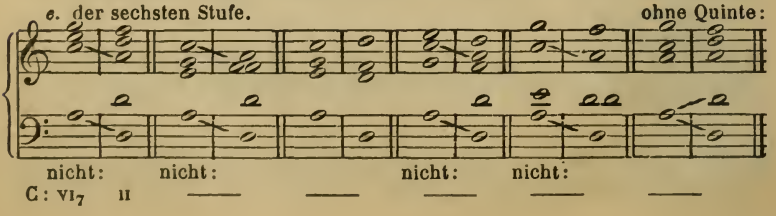
d. der vierten Stufe (selten mit dieser Auflösung und der Verdoppelung des Leittons wegen hauptsächlich nur bei einer Sequenz anwendbar).

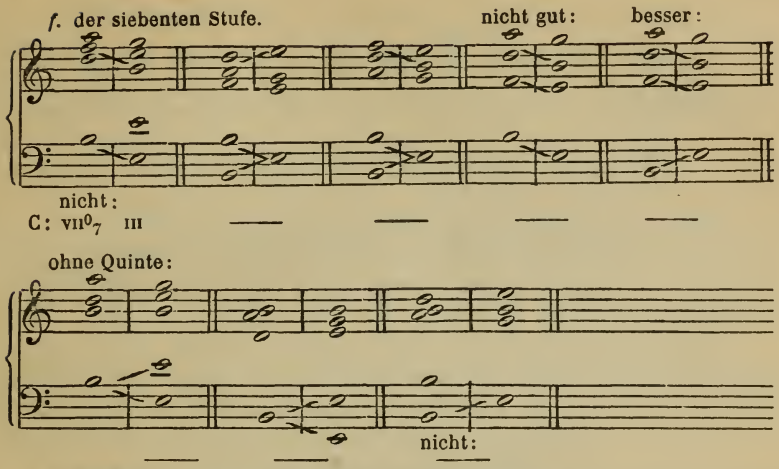


ohne Quinte:



e. der sechsten Stufe. ohne Quinte:





Anmerkung. Die oben befindlichen Fortschreitungen aller Septimenaccorde sind weder in ihren Lagen erschöpfend, noch sind sie als die einzig möglichen dargestellt worden.

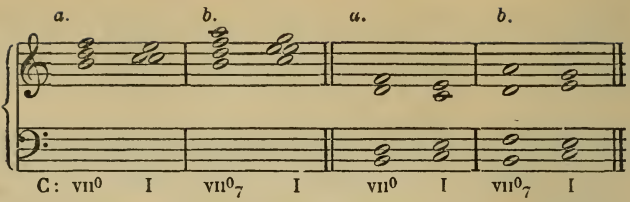
Die Schwierigkeit der Bildung solcher Fortschreitungen liegt nur in den oft hervorkommenden verdeckten Quinten und Oktaven. Auch sind alle oben hinzugefügten Bemerkungen, wie »nicht«, »nicht gut«, welche sich meistens auf die Führung des Basses, insofern dieser mit andern notwendigen Stimmenschritten jene Fehler hervorbringt, beziehen, in vielen Fällen nur vom theoretischen Standpunkte aus aufzufassen, während solche und ähnliche Stellen in der Praxis, selbst im sogenannten reinen Satze, oft nach oben (S. 41) ausgesprochenem Grundsatze beurteilt werden müssen.

Da es bis jetzt der Theorie noch nicht gelungen ist, positive Regeln für alle Fälle der Art aufzustellen, kann bei der Mannigfaltigkeit der Accordverbindung das Wahre und Falsche, das Erlaubte und Unerlaubte in dieser Beziehung nur durch vollständige harmonische Ausbildung und ein wirklich musikalisch gebildetes Ohr erkannt werden. Mehr hierüber folgt später.

Über die besondere Fortschreitung des Septimenaccordes der siebenten Stufe.

In der oben unter 115 befindlichen Zusammenstellung der Fortschreitung aller Septimenaccorde in Dur ist der Septimenaccord der siebenten Stufe, analog den übrigen, in die dritte Stufe geführt worden, d. h. die Grundtonfortschreitung erfolgt wie bei den übrigen Septimenaccorden ebenfalls durch einen Quartenschritt aufwärts oder Quintenschritt abwärts. Diese Fortschreitung ist die seltenere, und wird meistens nur bei gleichmäßiger Fortführung der Harmonie (Sequenz) gebraucht. Öfter kommt jene Fortschreitung vor, auf die sich der verminderte Dreiklang, dem hier die Septime hinzugefügt ist, stützt (siehe S. 27 und 39), nämlich die zu dem tonischen Dreiklang.

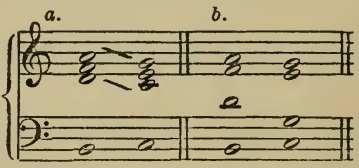
116.



Dass die Beziehung des verminderten Dreiklangs zum tonischen Dreiklang durch die Hinzufügung der Septime nicht verändert, im Gegenteil noch entschiedener wird, zeigt obiges Beispiel deutlich.

Ebenso ist zu bemerken, dass, wenn der Accord in obiger Lage erscheint, die Terz des folgenden Dreiklangs verdoppelt werden muss (siehe 116 *b*), weil sonst reine Quinten entstehen würden (siehe 117 *a*);

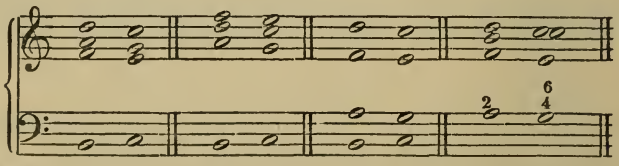
117.



man müsste denn einen Sprung wie bei *b.* anbringen, eine Führung des Tenor, die man oft findet, und die trotz der verdeckten Oktave sehr wirkungsvoll ist.

Diesem Accord eigentümlich ist, dass nur die Stellung desselben befriedigend wirkt, in welcher die Septime in der obern Stimme liegt, während die übrigen Stellungen, wenn auch nicht unbrauchbar, doch unklarer erscheinen.

118.



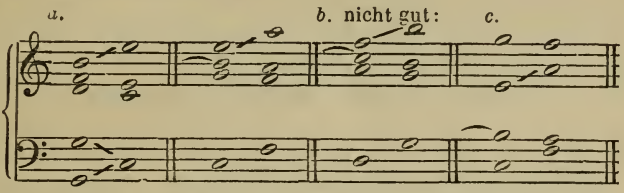
Anmerkung. Ob der Grund davon darin liegt, dass in der Septime mit ihrer oben bewirkten Fortschreitung der Charakter der None liegt (manche Theoretiker behaupten, dass diesem Accord mit seiner Auflösung der Dominantseptimenaccord mit hinzugefügter None zum Grunde liege), der, obwohl ähnlich dem der Septime, doch viel umfassender ist, und die Stellung in die Mitte nicht verträgt, kann hier nicht weiter untersucht werden.

Die freiere Behandlung der Terz und Quinte im Septimenaccord.

Verschiedene Fortschreitungen dieser Intervalle sind bereits bei obigen Accordverbindungen benutzt worden. Die Quinte geht auf- und abwärts, die Terz ebenso bald eine Stufe aufwärts, bald macht

sie einen Terzschritt abwärts. Alles dies geschah meistens in Berücksichtigung und Vermeidung der verdeckten Quinten und Oktaven. Abgesehen von diesen teilweise fehlerhaften Fortschreitungen kann besonders die Terz noch andre Schritte machen, wodurch die Stimmenführung oft selbständiger und freier wird, z. B.

119.



Diese Führung ist auch in den Mittelstimmen möglich, wenn es die Lage gestattet, wie bei *c*. (Vgl. S. 152 u. 153.)

Die Führung des Sopran bei *b*. ist deshalb nicht gut, weil dadurch ein übermäßiger Quartensprung hervorkommt.

Man nennt den Schritt von der vierten zur siebenten Stufe (*f-h*) den **Tritonus**, weil er drei ganze Tonstufen enthält. Über denselben mehr in der Folge. (S. 165 u. f.)

Andre Führung der Quinte ist nur möglich, wenn der Bass zu gleicher Zeit obige grundtonmäßige Fortschreitung ändert, wie überhaupt sich noch weitere Stimmenführung ergeben wird, wenn wir andre als die bisher benutzten Accordverbindungen aufsuchen.

Die Vorbereitung der Septime.

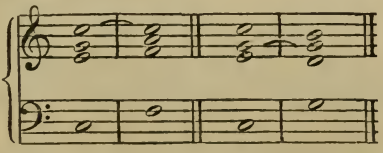
Es ist bisher über die Fortschreitung der Septimenaccorde, aber nicht über die Einführung derselben gesprochen worden.

Die Härte des Auftrittes vieler Dissonanzen und namentlich der meisten Septimen in den Nebenseptimenaccorden macht eine sorgfältige Einführung derselben nötig, die darin besteht, dass man sie vorbereitet.

Vorbereitet ist ein Ton, wenn derselbe bereits im vorhergehenden Accorde **in ein und derselben Stimme** und als harmonischer Ton vorhanden ist, so dass er durch einen Bogen verbunden werden kann.

Solche Vorbereitung eines Tones liegt schon in den ersten früher gezeigten Accordverbindungen, z. B.

120.



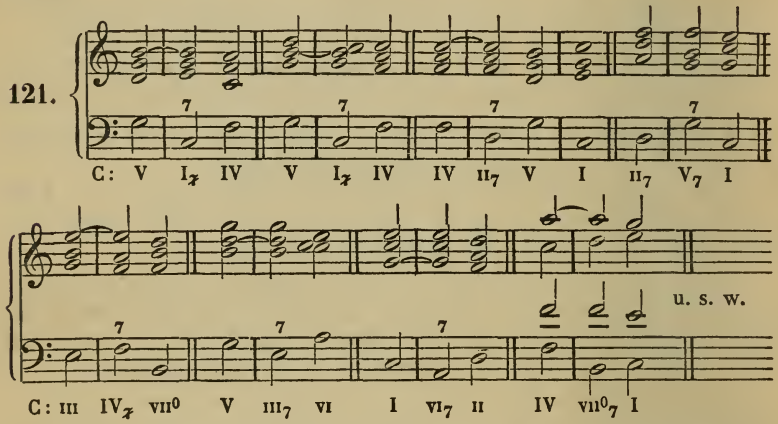
Man kann hier sagen: das *c* des Sopran im zweiten Accord ist

durch das *c* des ersten Accordes vorbereitet: ebenso das *g* des Alt im folgenden Beispiel.

Die Notwendigkeit der Vorbereitung der Septimen beruht aber nicht allein in der Härte ihres Auftretens, wenn sie frei angeschlagen werden, sondern besonders in dem Charakter der harmonischen Verbindung und Verknüpfung zweier sich folgender Accorde, die den Septimen vorzugsweise eigen ist, und der ohne die Vorbereitung nicht hervortreten würde.

Die Vorbereitung der Septime kann nun auf folgende Art erfolgen:

121.



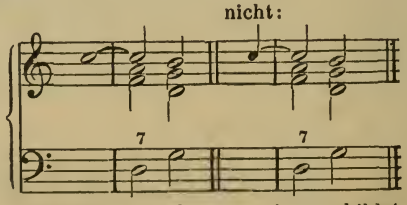
In allen diesen Beispielen bildet der Ton, der mit dem folgenden gleichen durch einen Bogen verbunden ist, die Vorbereitung der Septime.

Bei der Bildung solcher Vorbereitung sind folgende Regeln zu beachten:

a) Die Vorbereitung erfolgt auf leichtem Taktteile (Arsis) und muss

b) wenigstens von ebenso langer Dauer sein, als die nachfolgende Septime; sie kann wohl länger, aber nicht kürzer sein, z. B.

122.



Anmerkung. Die Vorbereitung der Septimen bildet einen der wichtigsten Teile der Harmonielehre, und ist mit vieler Sorgfalt auszuführen und einzuüben, weil auf ihr das Wesentlichste der innern Harmonieverbindung ruht.

Wenn sich auch hierbei Ausnahmen in der Praxis nachweisen lassen, so mag wiederholt erinnert werden, dass sie eben nichts andres als Ausnahmen

sind, die gegen die Richtigkeit des Grundsatzes harmonischer Verbindung nicht zu zeugen vermögen, sondern als nur im konkreten Falle durch Stellung und Verhältnisse geboten oder beabsichtigt beurteilt werden können (S. 33. Anmerkung).

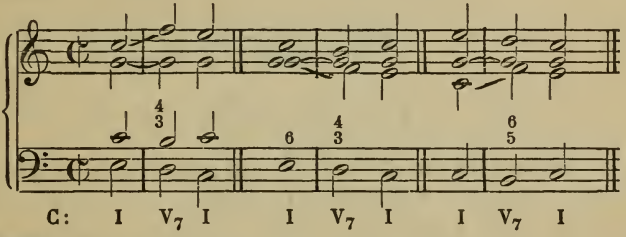
Diese Ausnahmen kommen meistens bei den kleinen Septimen, als den weniger harten, wie die der zweiten und siebenten Stufe, vor, und sind dann immer durch gute Stimmenführung gemildert.

Eine besondere Ausnahme der notwendigen Vorbereitung macht jedoch die Septime des Dominantaccordes, auch die wesentliche Septime genannt. Sie ist diejenige, die durch ihre Beziehung zum tonischen Dreiklang, zur Grundtonart am wenigsten hart und befremdend auftritt, und bedarf nicht in allen Fällen der Vorbereitung.

Es mag über ihren weitern Gebrauch folgendes bemerkt sein:

Die Dominantseptime bedarf zwar der Vorbereitung nicht, doch erfordert das freie Auftreten derselben das Vorhandensein des Grundtons, wenn die Stimmenführung rein und ohne Härte sein soll.

123.

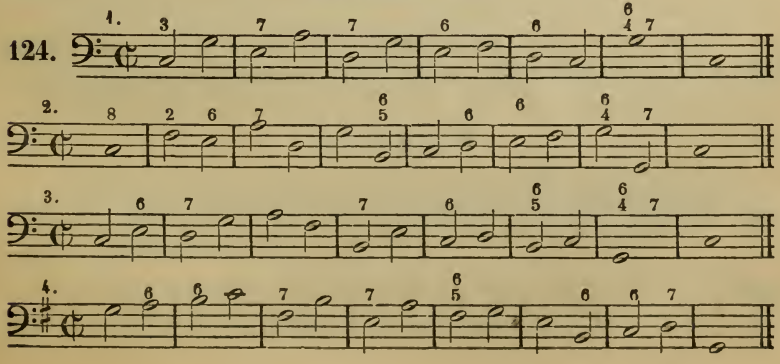


Anmerkung. Die sogenannten durchgehenden Septimen, die natürlich als solche nicht vorbereitet werden können, richten sich nach den Regeln der durchgehenden Noten, die später erklärt werden. Über die durchgehenden Septimen siehe das 18. Kapitel. Über die Fälle, wo weder Grundton noch Septime des Dominantaccordes vorbereitet ist, s. S. 154. —

Auch die Septime der siebenten Stufe in Dur und Moll (im letzten Falle der verminderte Septimenaccord) bedarf ihres besondern Charakters wegen, welcher die enge Verwandtschaft mit dem Dominantseptaccord leicht erkennen lässt, durchaus nicht stets einer Vorbereitung.

Aufgaben.

124.

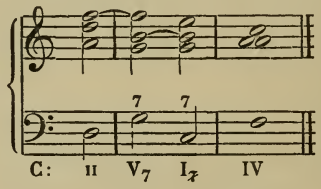


Die Verbindung der Septimenaccorde untereinander.

Die Fortschreitung oder Auflösung der Septimenaccorde geschah in den frühern Beispielen stets durch den Dreiklang der vierten Stufe aufwärts oder, was gleich ist, der fünften Stufe abwärts. Statt des Dreiklangs kann auch ein Septimenaccord derselben Stufe folgen.

Die Fortschreitung der Stimmen erleidet hierbei keine Abänderung, nur wird in diesem Falle die Terz des ersten Septimenaccordes zur nötigen Vorbereitung der folgenden Septime dienen, daher nicht fortschreiten, sondern liegen bleiben, z. B.

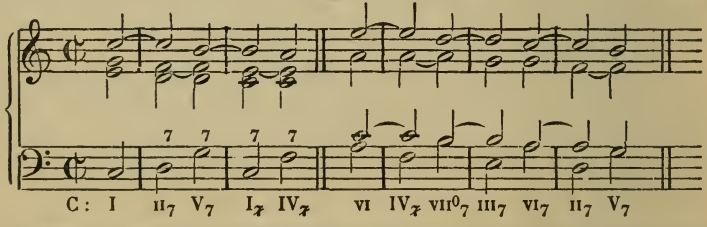
125.



Hier bildet die Terz des Dominantaccordes, das *h*, die Vorbereitung der folgenden Septime.

Das Eigentümliche dieser Harmonieverbindung ist, dass in einem der Septimenaccorde immer die Quinte fehlen wird. In dem Beispiel 125 ist die Quinte des ersten Accordes weggelassen worden. Folgen mehrere Septimenaccorde aufeinander, dann wird immer wechselsweise in einem die Quinte fehlen.

126.

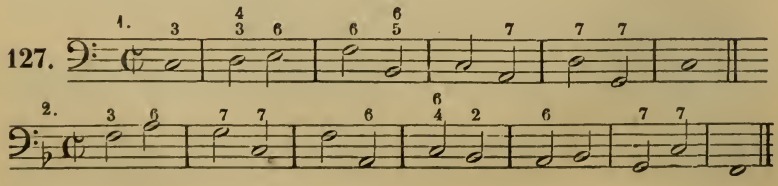


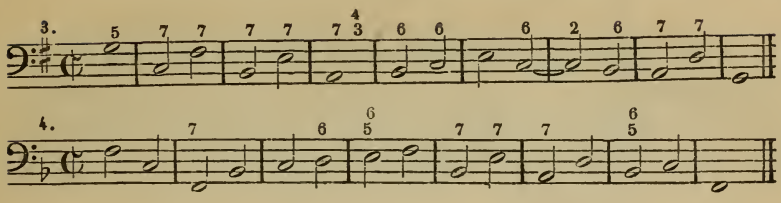
Für Harmonieverbindungen dieser Art mag daher folgende Norm gelten:

Wenn zwei oder mehr Septimenaccorde **in der Grundlage** aufeinander folgen, bleibt wechselsweise in einem die Quinte weg.

Aufgaben.

127.



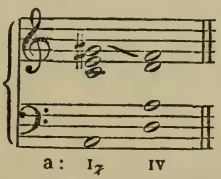


Anwendung der Nebenseptimenaccorde in Moll.

Beschränkter ist der Gebrauch der Nebenseptimenaccorde in Moll. Manche derselben zeigen sich für Accordverbindungen, wie sie in Dur angewandt wurden, unfähig oder unbestimmt und mehrdeutig; andre bilden in ihrer kadenzierenden Fortschreitung schwere, unmelodische Stimmenschritte.

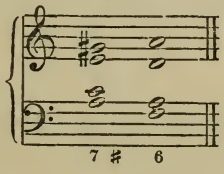
Eine Bildung von Septimenaccord, wie sie die erste Stufe giebt, kann keine den obigen analoge Fortschreitung ergeben, da folgende Accordverbindung nicht denkbar ist.

128.



Anmerkung. Wenn sich auch mit obiger Intervallzusammenstellung Fortschreitungen bilden lassen, wie etwa:

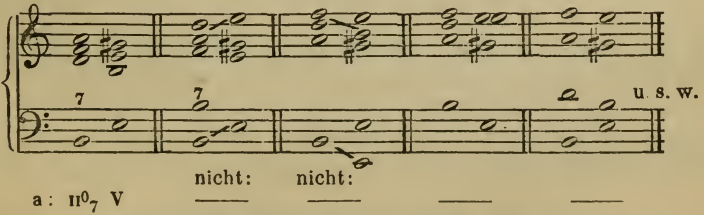
129.



so dürfte doch der Beweis, dass hier eine Fortschreitung des Septimenaccordes der ersten Stufe in Moll vorliege, schwer fallen.

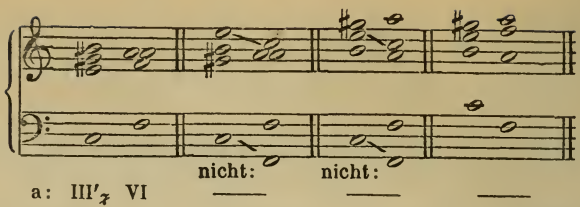
Die Auflösung des Accordes der zweiten Stufe erfolgt in die Dominante und wird sehr häufig gebraucht.

130.



Eine Fortschreitung des Septimenaccordes der dritten Stufe ist nicht unmöglich;

131.

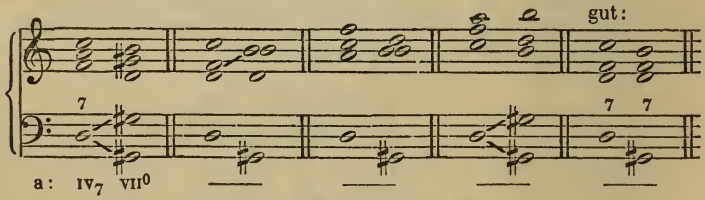


sie ist aber mehrdeutig, und dürfte in *C*dur öfter anzutreffen sein, als in *A*moll. (Siehe: Alterierte Accorde.)

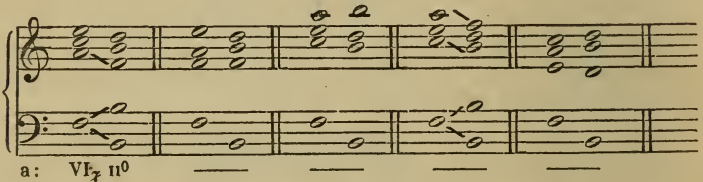
Dass die Quinte in diesem Accord als übermäßiges Intervall stets eine Stufe aufwärts gehen wird, mag hier noch bemerkt werden.

Die Accorde der vierten und sechsten Stufe sind selten, weil die Stimmenführung bei der Auflösung unbequem und unmelodisch wird.

132.



133.



Das Gezwungene der meisten obigen Fortschreitungen ist nicht zu verkennen und macht sie wenig brauchbar. —

Die siebente Stufe in Moll bringt einen wichtigen Accord, der allgemein unter dem Namen

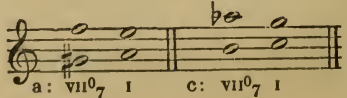
der verminderte Septimenaccord

bekannt ist.

Eine Auflösung dieses Accordes in der Weise aller übrigen ist unmöglich, da sie in den Dreiklang der dritten Stufe erfolgen müsste, welcher bereits oben als zweifelhaft und mehrdeutig aufgestellt wurde.

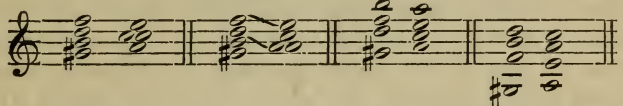
Statt dessen gründet sich, wie beim Septimenaccord der siebenten Stufe in Dur (siehe S. 57 u. 58), die Fortschreitung desselben auf die natürliche Führung des Leittons, auf welchem dieser Accord ruht:

134.



Wie der Grundton dieses Accordes (Leitton) eine halbe Stufe fortschreitet, so tritt auch die Septime eine halbe Stufe abwärts, während Terz und Quinte ebenso regelmäßig fortgeführt werden wie bei andern Septimenaccorden; besonders aber ist die Führung der Terz in manchen Lagen (135 *a.*) genau zu beachten, weil sie leicht fehlerhafte Fortschreitung ergiebt:

135. *a.* nicht: *b.* *c.*



wohingegen die Stellung bei *b.* und *c.* der Terz größere Freiheit giebt.

Anmerkung. Die natürliche Fortschreitung dieses Accordes, ebenso des Septimenaccordes der siebenten Stufe in Dur, in den tonischen Dreiklang hat die ältern Tonsatzlehrer veranlasst, die Begründung desselben in der Dominantseptimenharmonie zu finden. Sie dachten sich diesem Accord eine None (groß oder klein) hinzugefügt und den Grundton weggelassen, wodurch beide Accorde der siebenten Stufe entstanden.

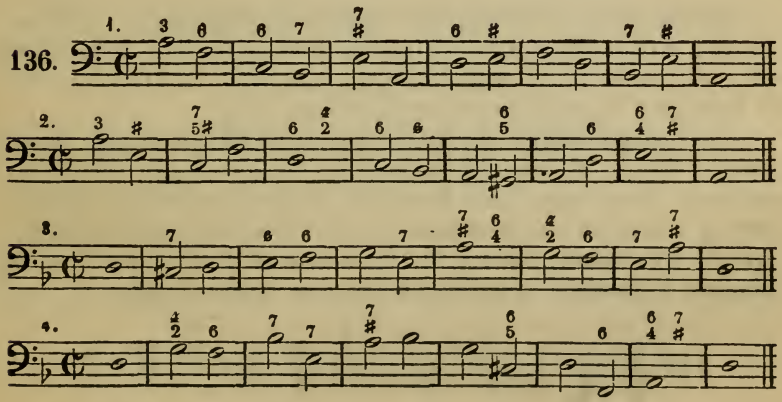
Indem hierbei auf das, was später über die Nonenaccorde im 9. Kapitel gesagt ist, verwiesen wird, soll hier nur als Grund obiger Ansicht angeführt werden, dass jene Annahme der Nonenaccorde unnötig und weitschweifig ist, und dass die Einfachheit des harmonischen Systems der weitläufigen Begründung desselben für die praktischen Zwecke vorgezogen wurde.

Für die Anwendung des verminderten Septimenaccordes merke man sich noch folgendes:

Die verminderte Septime, die mildeste unter allen, bedarf keiner Vorbereitung (s. S. 61).

Aufgaben.

136.



Vorstehende und alle frühern Aufgaben dieses Kapitels, die natürlich nur den Zweck haben, die bisher erläuterten Accorde mechanisch gebrauchen zu lernen und die aufgestellten Regeln und Be-

merkungen zu erproben, enthalten in ihrer Struktur besonders deshalb etwas Ungelenkes und Steifes, weil die große Anzahl von Septimenaccorden hier nur in der Grundlage erscheinen konnte, und weil die Einführung mancher derselben auf unserm jetzigen Standpunkte, der uns die Wahl andrer Mittel nicht erlaubte, schwierig war und nur gezwungen erscheinen konnte.

Zur Erläuterung derselben mag noch folgendes dienen:

Der Grundton dieser Septimenaccorde macht überall den kadenzierenden Quarten- oder Quintenschritt, wie aus der Bassführung zu sehen ist, nur in der dritten Aufgabe von 127 und 136 findet sich scheinbar eine Ausnahme. Im vierten Takt der dritten Aufgabe von 127 bleibt der Basston zwar liegen, die Fortschreitung des Grundtons ist aber auf ganz regelmäßige Weise in beiden Accorden doch enthalten: a_7-D_7. Das Liegenbleiben des Basstons war hier möglich, weil wir bereits die Verwechselungen des Dominantseptimenaccordes kennen gelernt haben und daher benutzen können. Gleich verhält es sich im fünften Takte des dritten Beispiels von 136, wo die Fortschreitung des Grundtons A_7-d bei liegenbleibendem Bass stattfindet.

In der zweiten Aufgabe von 136 ist der Septimenaccord der dritten Stufe in Moll gebraucht; man darf annehmen, dass er bei dieser Einführung nicht unnatürlich und hart erscheinen wird.

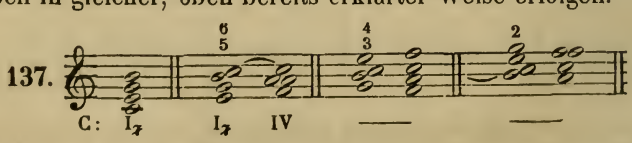
Anmerkung. Betreffs des auf S. 60 gebrauchten Ausdrucks »leichter Taktteil« (Arsis) vgl. »Alfr. Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 66.

Siebentes Kapitel.

Die Umkehrungen der Nebenseptimenaccorde.

Durch die Umkehrung der Nebenseptimenaccorde entstehen natürlich dieselben abgeleiteten Accorde, die sich bereits früher bei der Dominantseptime zeigten, nämlich: der Quintsext-, der Terzquartsext- und der Sekundaccord.

Die Verschiedenheit der Terz, Quinte und Septime der Grundharmonie bringt für die Behandlung der Umkehrungen keine Veränderung. Denn wenn auch die große Septime sich durch die Umkehrung in eine kleine Sekunde, die verminderte in eine übermäßige verwandelt (siehe S. 6. 7), so wird doch die Fortschreitung derselben in gleicher, oben bereits erklärter Weise erfolgen.



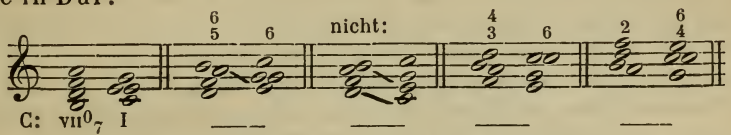
Es bedarf bei der Fortschreitung aller dieser Septimenaccorde keiner neuen Regel. Der Accord der siebenten Stufe in Dur und

Moll erfordert, wie schon früher bemerkt wurde, einige Vorsicht wegen der leicht hervorkommenden offenen Quinten.

Es mag hier noch einiges über seine Behandlung folgen.

Fortschreitung des Septimenaccordes der siebenten Stufe in Dur:

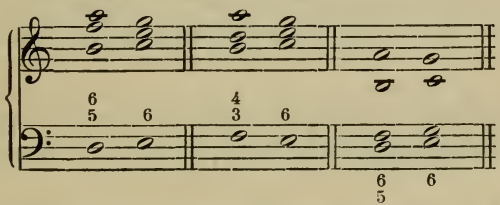
138.



Alle diese Versetzungen des Accordes sind brauchbar, nur dürfte die letzte, der Sekundaccord, am wenigsten seine Stelle finden, da die Auflösung in den Quartsextaccord in seltenen Fällen und höchstens als durchgehender Accord anzubringen ist.

Man lasse sich durch die gedrängte Lage, in der diese Accorde in 138 dargestellt sind, nicht an der Brauchbarkeit derselben irre machen; es kommt hierbei, wie schon früher erwähnt wurde, nur darauf an, ob die Septime über oder unter dem Grundton zu liegen kommt (siehe S. 58), und Stellungen des Quintsext- und Terzquartsextaccordes in folgender Art:

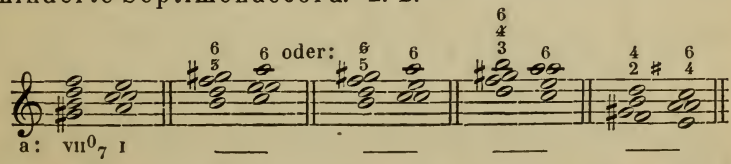
139.



erscheinen deshalb befriedigender, weil die Septime über dem Grundtone liegt.

Eine der vorhergehenden gleiche Fortschreitungsart erfordert der verminderte Septimenaccord. Z. B.

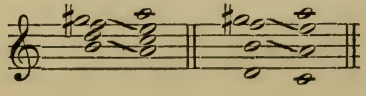
140.



Dass hier ebenfalls die dritte Versetzung, der Sekundaccord am seltensten Verwendung finden wird, zeigt die unbefriedigende Auflösung in den Quartsextaccord, einen Accord, der immer eine sorgfältige Behandlung erfordert, über welche das Nötige später folgt. (S. 145 u. f.)

Dass Quintenfolgen, die durch Auflösung des Quintsext- und Terzquartsextaccordes in dieser Weise entstehen:

141.

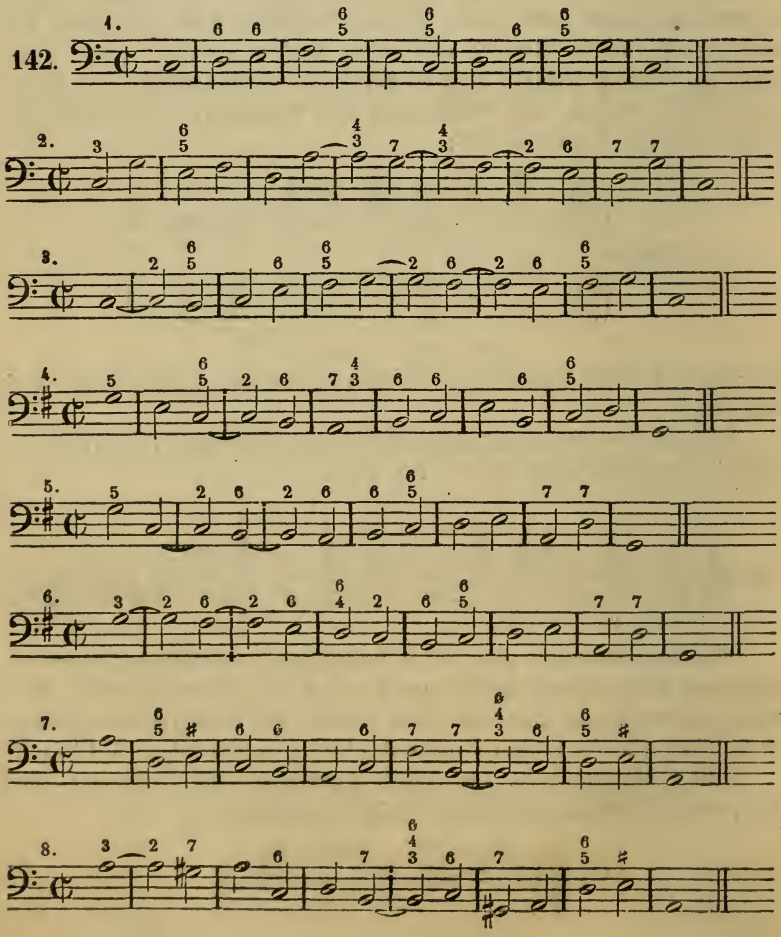


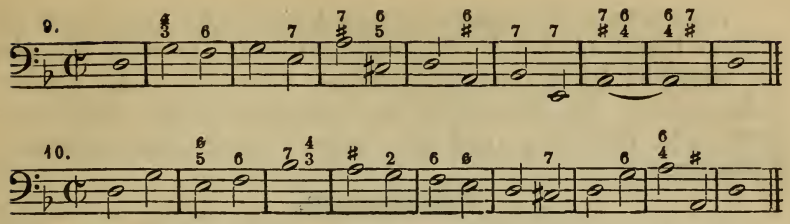
als fehlerhaft zu betrachten sind, ist bereits oben (S. 65) erwähnt worden. Über die Folgen dieser Art Quinten vergleiche auch S. 17 Nr. 16, 17 und 18.

Bei diesem überaus fügsamen Accorde bringt die Stellung des Grundtons zur Septime keine so wesentliche Verschiedenheit hervor, wie es bei dem Accorde der siebenten Stufe in Dur der Fall ist; die Septime kann *über* oder *unter* dem Grundton liegen, die Klangähnlichkeit der übermäßigen Sekunde mit der kleinen Terz wird dem Accorde immer viel Milde zuteilen, und *jene* übermäßige Sekunde eben nur in Bezug auf die Tonart als solche empfinden lassen.

Aufgaben.

142.





Anmerkung. Im 4. Takt der 9. Aufgabe bleibt die Septime liegen, was durchaus statthaft ist, da es sich nur um eine Versetzung desselben Accordes handelt. — Über das Liegenbleiben der Septime s. nächstes Kapitel.

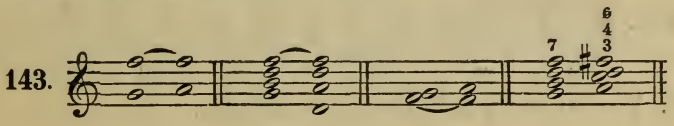
Achtes Kapitel.

Die Septimenaccorde in Verbindung mit Accorden verschiedener andrer Tonstufen, als die bisher benutzten. Trugkadenzen.

Die bekannte Regel, die Septime müsse bei der Auflösung eine Stufe abwärts fortschreiten, bewährt sich bei den früher gezeigten Accordverbindungen zwar vollkommen, sie hat aber so wenig positive Geltung, wie andres, welches unter andern Bedingungen und Verhältnissen, bei der großen Mannigfaltigkeit der Accordverbindungen notwendigen Veränderungen und Abweichungen unterworfen ist.

Bei der Bewegung der Septime oder ihrer Umkehrung, der Sekunde, kommt alles auf den Fortschritt des Grundtones an. Ist dieser von der Art, wie in allen bisher gezeigten Fällen, dass ohne das Abwärtsschreiten der Septime kein verständliches und befriedigendes Resultat hervorgehen würde, so wird auch jene Regel volle Geltung haben.

Der Fortschritt des Grundtons kann aber auch jene Richtung der Septime völlig aufheben; sie kann entweder liegen bleiben oder auch aufwärts fortschreiten. Z. B.



Dies führt uns auf die Möglichkeit, die Septimenaccorde mit Accorden andrer Tonstufen, als die bisher benutzten, zu verbinden. Es mögen hier einige bekannte Arten der Accordverbindungen mit Bemerkungen folgen, um bei Versuchen neuer Bildungen der Art nach kritischen Grundsätzen verfahren zu können.

Wir beginnen mit dem Dominantseptimenaccord.

Es ist früher erwähnt worden, dass die Auflösung der Septimenaccorde in bisheriger Weise Kadenz, und die des Dominantseptimenaccordes Schlusskadenz genannt wird.

Folgt dem Dominantseptimenaccord ein andrer Accord, als der tonische Dreiklang, der die Schlusskadenz bildet, so wird entweder die natürliche Hinneigung zum Schlusse verzögert oder gänzlich aufgehoben. Die Erwartung der natürlichen Folge erfährt hierdurch eine Täuschung, und man nennt deshalb diese Accordverbindungen

Trugkadenzen.

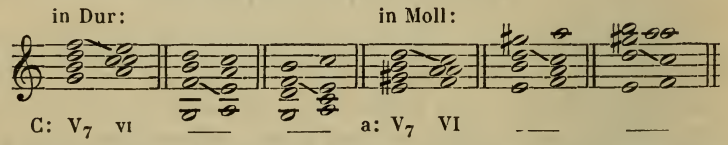
Trugkadenzen entstehen also überall, wo die Fortschreitung des Dominantseptimenaccordes nicht zum tonischen Dreiklang erfolgt, sondern zu andern Accorden führt.

Einige Arten derselben sollen zunächst erläutert werden.

1. Die Verbindung des Dominantseptimenaccordes mit Dreiklängen, außer dem tonischen, bei stufenweisem Abwärtsschreiten der Septime.

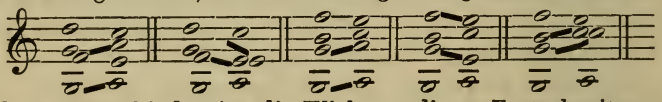
a. Verbindung mit der sechsten Stufe.

144.



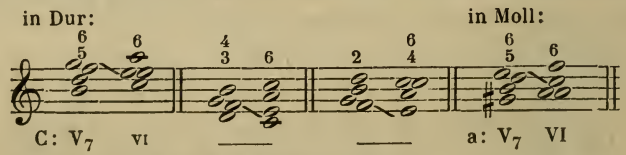
Diese Accordverbindung (Trugkadenz) kommt sehr häufig vor. Man hat übrigens darauf zu sehen, dass der Grundton des Dominantseptimenaccordes nicht verdoppelt wird, da es sonst sehr schwer, ja geradezu unmöglich ist, die Verbindung richtig darzustellen:

145.



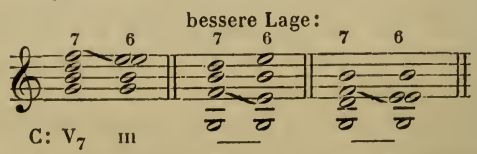
Nicht so entschieden ist die Wirkung dieser Fortschreitung bei den Umkehrungen des Septimenaccordes, und daher seltener:

146.



b. Verbindung mit der dritten Stufe.

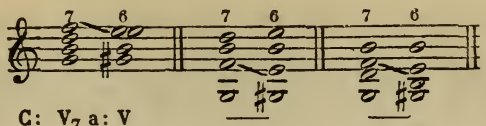
147.



Anmerkung. Die Versuche mit den Umkehrungen des Accordes unterbleiben hier und in der Folge; sie sind leicht anzustellen.

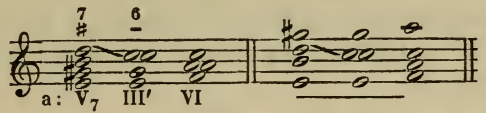
Entschiedener wird diese Fortschreitung bei Anwendung der Modulation:

148.



Auch in Moll ist die Verbindung mit dem Dreiklang der dritten Stufe möglich, nur wird dieser als dissonierender Accord (durch die übermäßige Quinte) eine weitere Folge nötig machen.

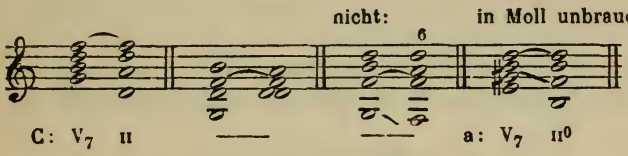
149.



2 Die Verbindung mit Dreiklängen bei liegenbleibender Septime.

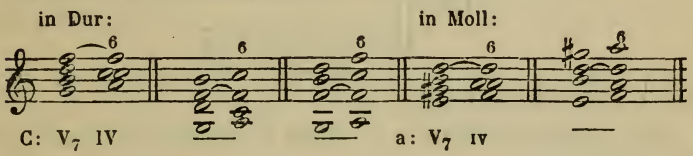
a. Mit der zweiten Stufe:

150.



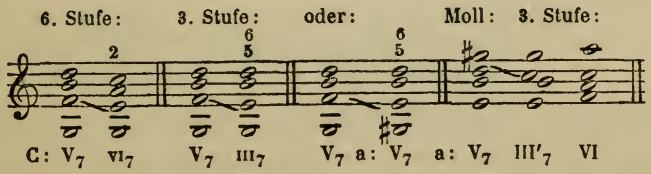
b. Mit der vierten Stufe:

151.



Die Verbindung des Dominantseptaccordes mit Septimenharmonien andrer Stufen, als die früher gebrauchten, ist ebenfalls möglich. Es folgen hier einige derselben:

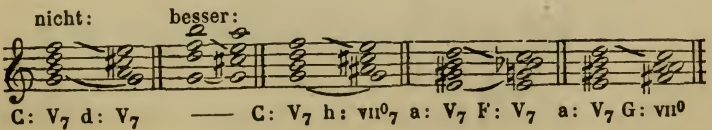
152.



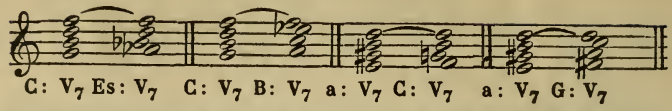
Moduliert man in andre Tonarten, so erweitert sich die Möglichkeit neuer Verbindungen sehr, z. B.

a. Bei abwärtsschreitender Septime

153.



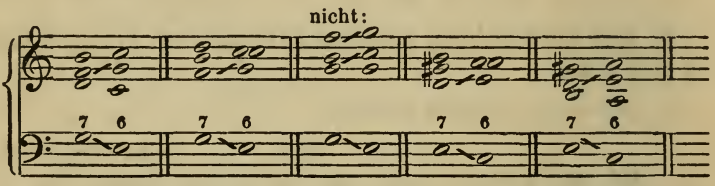
b. Bei liegenbleibender Septime:

154. 

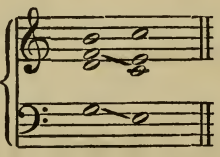
3. Die Verbindung der Accorde durch Aufwärtsfortschreiten der Septime.

Dieser Fall kann schon bei der gewöhnlichen Kadenz V_7-I, wie bei andern Septimenaccord-Fortschreitungen, z. B. II_7-V, vorkommen.

a. Mit Vertauschung der Fortschreitung verschiedener Stimmen.

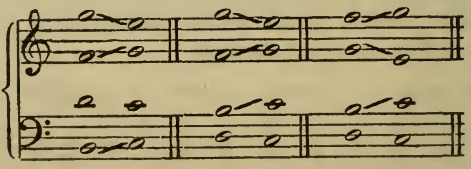
155. 

Durch den Terzenschritt des Basses wird das Abwärtsschreiten der Septime unmöglich, da die dadurch hervorkommende verdeckte Oktave:

156. 

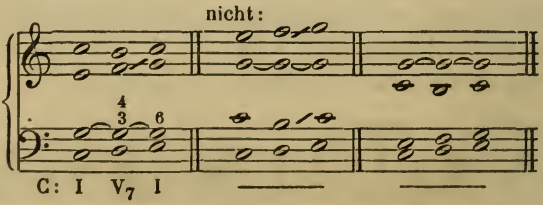
durchaus fehlerhaft ist.

In den übrigen Stimmen ist diese Fortschreitung des Grundtons nicht anzubringen.

157. 

Sämtliche vorstehende Beispiele sind fehlerhaft.

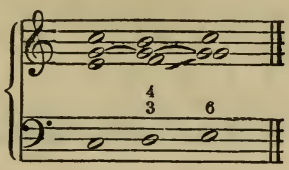
b. Bei liegenbleibendem Grundtone:

158. 

Der Grundton (*G*) gilt hier als sogenannte liegende Stimme.

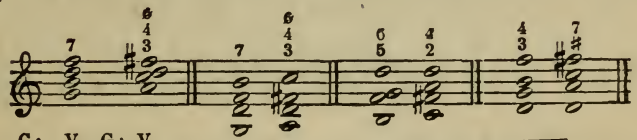
(Siehe später: Orgelpunkt.) Er muss aber von der Septime entfernt liegen, und solche Fortschreitung wäre bedenklich:

159.



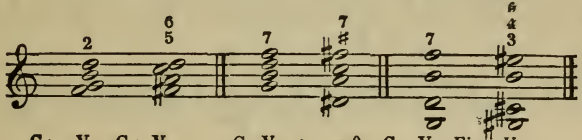
c. Durch chromatische Veränderung und bei Modulation:

160.



C: V_7 G: V_7

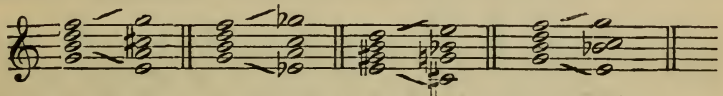
enharmonisch:



C: V_7 G: V_7 C: V_7 e: VII^0_7 C: V_7 Fis: V_7

d. Durch Gegenbewegung des Basses bei Modulation in andre Tonarten:

161.



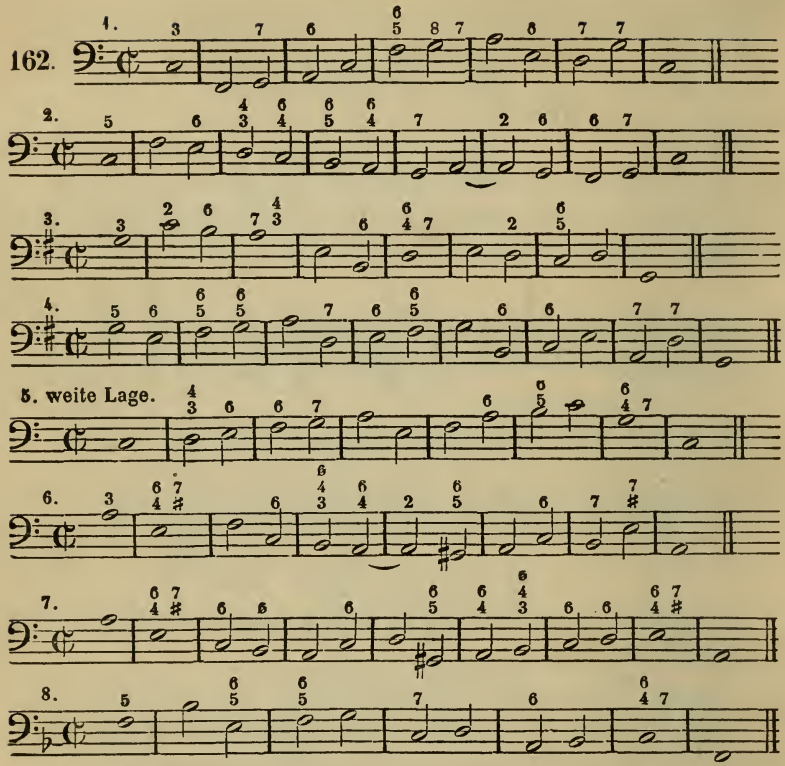
C: V_7 d: V_7 C: V_7 b: VII^0_7 a: V_7 d: VII^0_7 C: V_7 F: V_7

Vorstehende Beispiele verschiedener Accordverbindungen geben nur eine Andeutung möglicher Zusammenstellungen. Der Zweck derselben war, auf die Mannigfaltigkeit harmonischer Fortschreitung aufmerksam zu machen. Hier ist das eigentliche Feld der Spekulation auf neue Harmonieverbindungen, welchem heutzutage soviel Wunderbares in verschiedenem Sinne entkeimt.

Über den Wert solcher Accordverbindungen kann die Kritik nur in speciellen Fällen entscheiden, da ihr richtiger Gebrauch nur bei Berücksichtigung ihrer Einführung, ihrer Folge, ihres rhythmischen Gewichts, kurz ihrer ganzen Stellung und Umgebung möglich wird.

Der besondere Charakter eines Tonstücks, die durch die Verwendung eines Motivs oder Gedankens eigens gestaltete Stimmenführung und ähnliches kann auf solche Harmonieverbindungen hinführen; sie aber auf die Spekulation hin anzuwenden, neue und fremdartige Gestaltungen zu erfinden, überhaupt um originell zu erscheinen, möchte nur selten so gelingen, dass man nicht die Absicht bemerkte.

Aufgaben.

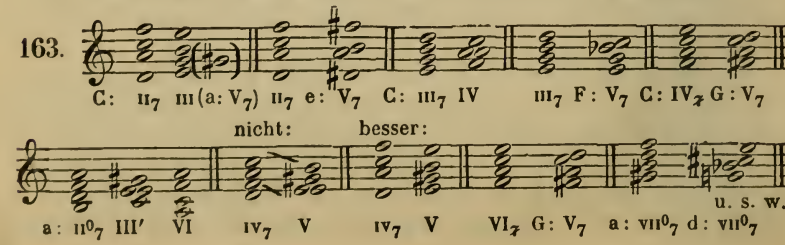


Anmerkung. Die weite Lage der 5. Aufgabe bezieht sich auf eine Seite 72 angeführte Stimmenführung; später kann dieselbe wieder verlassen werden.

Die Nebenseptimenharmonien mit Accorden andrer Tonstufen oder Tonarten verbunden.

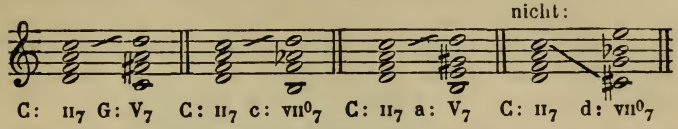
Es mögen hier noch einige Accordverbindungen mit Nebenseptimen folgen. Alle Fälle der Art anzuführen, würde ebenso unmöglich als unzweckmäßig sein.

a. Bei regelmäßiger Fortschreitung der Septime.



b. Bei freier Fortschreitung der Septime.

164.

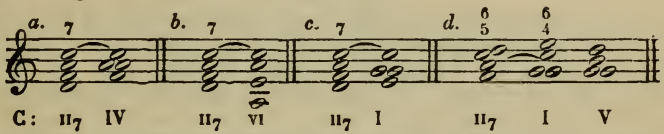


C: II_7 G: V_7 C: II_7 c: VII^0_7 C: II_7 a: V_7 C: II_7 d: VII^0_7

Anmerkung. Der Grund, warum das letzte Beispiel nicht gut ist, liegt in dem darin befindlichen sogenannten Querstand, dessen Erklärung später (S. 163) erfolgen wird.

c. Mit liegenbleibender Septime.

165.

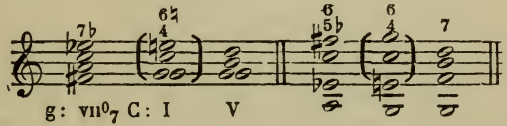


C: II_7 IV II_7 VI II_7 I II_7 I V

Die letzte Accordfolge wird oft gebraucht. Sie bildet eine Verzögerung der kadenzierenden Fortschreitung der zweiten Stufe in die fünfte durch den dazwischen geschobenen Quartsextaccord des tonischen Dreiklangs. Auch der Sextaccord desselben erscheint nicht selten zwischen der Auflösung dieses Accordes, wie im Beispiel *c*.

Auf gleiche Weise wird der verminderte Septimenaccord häufig benutzt:

166.



g: VII^0_7 C: I V

Auch hier wird die natürliche Fortschreitung nur durch den Quartsextaccord verzögert.

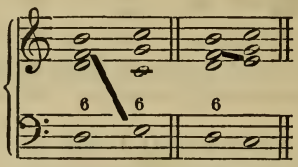
Anmerkung. Es würde zu weit führen über die Schreibart des verminderten Septimenaccordes in diesem Falle und über die verschiedene Art der Anschauung dieser Fortschreitung (wodurch das *es* in *dis* verwandelt wird) hier weiteres zu bemerken; obige Erklärung halte ich für die richtige.

Die mechanische Zusammenstellung solcher Accordfolgen mag den eignen Übungen und Untersuchungen überlassen bleiben. Der Nutzen derselben wird in der gewonnenen Einsicht accordlicher Verhältnisse und Beziehungen liegen, und deshalb nicht so gering anzuschlagen sein, als es anfänglich scheinen dürfte: überhaupt wird dieser zur Komposition selbst ungefähr in derselben Beziehung stehen, wie die technischen Studien und Vorübungen zur praktischen Ausführung und zum Vortrag musikalischer Werke. Beide machen gewandt und geschickt, bilden Kräfte aus, und ermöglichen erst die geistigen Produktionen.

Es mag hier nur noch bemerkt sein, dass für das Kriterium obiger Zusammenstellung immer das Verhältnis der Septime zum Grundton und ihr Fortschreiten gelten wird. Ist dieses rein und bilden die übrigen Stimmenschritte keine der oben erwähnten Fehler, wird die Accordverbindung brauchbar für besondere Fälle sein.

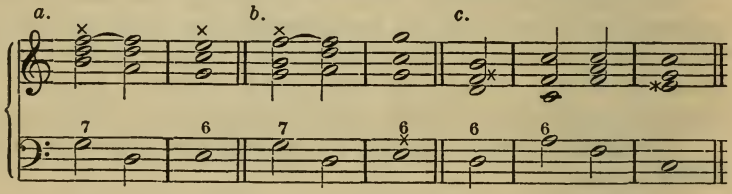
Anmerkung. An dem Grundsatze ist übrigens theoretisch festzuhalten, dass jede Dissonanz der Auflösung und, soweit die Septime (Oberseptime) und die verminderte Quinte in Frage kommen, der stufenweisen Auflösung nach unten bedarf. Die verminderte Quinte macht scheinbar eine Ausnahme, da sie oft heraufgeführt wird:

167.



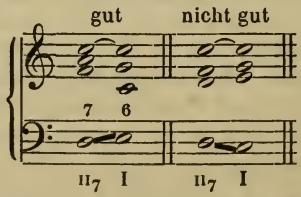
doch geschieht das stets nur, wenn sie als übermäßige Quarte erscheint; außerdem erfolgt, ganz wie bei den unter Nr. 155 wiedergegebenen, die Septime betreffenden Fällen die regelrechte Auflösung durchaus, sie erfolgt nur in einer andern Stimme. Was nun die Fälle betrifft, wo die Septime oder auch die verminderte Quinte liegen bleibt, so ist zu bemerken, dass die Auflösung gewöhnlich nur verzögert wird, dass sie aber nachträglich doch erfolgt:

168.



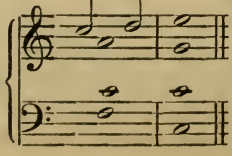
Die hier zwischen dem Dominantseptimenaccord, resp. dem verminderten und dem tonischen Dreiklang liegenden Harmonien können nur die Bedeutung von Zwischenaccorden beanspruchen: sie stören die naturgemäße Auflösung keineswegs, wenn dieselbe auch später und, wie in den Beispielen *b.* und *c.* in einer andren Stimme erfolgt. Verbindungen, wo diese nachträgliche Auflösung nicht erfolgt, sind selten, lassen sich kaum ohne Zuhilfenahme der Modulation bewerkstelligen und können nicht als ungezwungen gelten. — Auch auf einen Unterschied sei hier noch aufmerksam gemacht, nämlich auf den zwischen Ober- und Unterseptime. Den folgenden Verbindungen;

169.



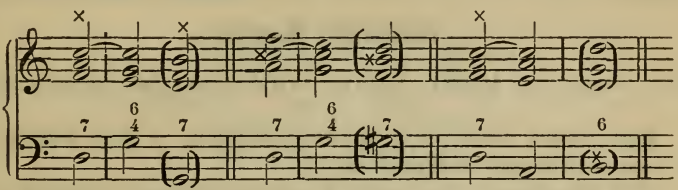
liegt nicht eigentlich, wie man wohl anzunehmen geneigt ist, der Septimenaccord von *d*, sondern der Dreiklang *F*, *a*, *c* mit Unterseptime *d* vor. *c* ist also nicht Dissonanz, sondern *d*. Diese Unterseptime hat im Gegensatze zur Oberseptime die Neigung sich nach oben aufzulösen. Auflösungen nach unten, wie im Beispiel 169 *b.*, sind nicht zu loben. Ganz auffallend liegt die Geltung dieses Tones als Unterseptime in folgender Schlusswendung zu Tage:

170.



Hier liegt offenbar ein durch Einführung der Unterseptime in seiner Wirkung noch verstärkter Plagalschluss vor. (Im Dominantseptimenaccord wird selbstverständlich auch in den Fällen, wo wir den untern Ton als Unterseptime auffassen wollen, der obere Ton die Bedeutung einer Dissonanz behalten, da er ja zur verminderten Quinte wird.) In allen Fällen aber, wo der untere Ton sich sprungweise bewegt, müssen wir ihm Grundtonbedeutung zuerkennen:

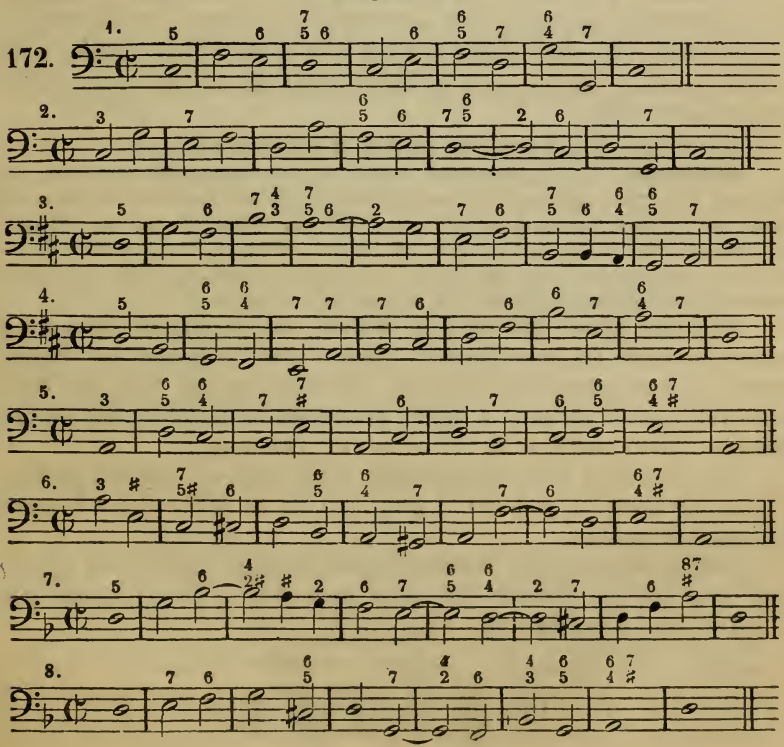
171.



und wird dann eine nachträgliche Auflösung der Oberseptime in der hier angedeuteten Weise erwartet. — Für die Praxis ist der Unterschied zwischen Ober- und Unterseptime ganz gleichgültig. Die Regel in ihrer obigen Fassung: die Septime löst sich entweder auf oder bleibt liegen, wenn sie den gemeinschaftlichen Ton bildet, ist in ihrer Knappheit und Fasslichkeit hier, wo es sich nur darum handeln kann, praktische Resultate zu erzielen, entschieden vorzuziehen. Doch durfte nicht unterlassen werden, den gereiften, verständigen Schüler, der gern in das Wesen der Sache eindringen möchte, auf diesen Unterschied aufmerksam zu machen und ihn zu weiterm Nachdenken über den Gegenstand zu veranlassen.
— Vgl. Nachtrag S. 226

Aufgaben.

172.



Anmerkung. Manche der oben angeführten Fälle konnten in diesen Aufgaben noch nicht aufgenommen werden, weil sie sich auf Modulation gründen, die erst unten näher erklärt wird. (Die sechste Aufgabe macht eine Anwendung der Modulation.) Ebenso würden manche der obigen Beispiele durch Anwendung der Modulation glatter und weniger steif und fremd geworden sein.

Neuntes Kapitel.

Über Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenaccorde.

Man findet über diese Accordbildungen in den meisten Lehrbüchern weitläufige Abhandlungen.

Die Ansichten, die über dieselben geltend gemacht werden können, sind verschieden und werden zu gleichem praktischen Ziele führen. Man kann annehmen

entweder, dass diese Zusammenstellung von Intervallen als wirkliche Accorde, wie z. B. der Septimenaccord, zu betrachten und zu behandeln sind;

oder, dass sie als unwesentliche Accordverbindungen entweder zu den Vorhalten gehören, oder durch das Liegenbleiben einer Stimme zufällig entstehen.

Im ersten Falle wird die Erklärung ihres Gebrauchs, besonders durch ihre Umkehrungen, sehr weitläufig, und da beim vierstimmigen Satze immer ein oder mehrere Töne oder Intervalle derselben wegbleiben müssen, unklar, weil sie dann leicht mit andern Accorden zu verwechseln sind.

Im zweiten Falle vereinfacht sich ihre Erklärung sehr.

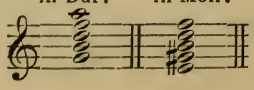
Anmerkung. Die Nonenaccorde, sowie die später genannten, sind noch ein Überrest der alten sogenannten Generalbasslehre, die jede Zusammenstellung von Tönen, sie mochte noch so zufällig sein, gern als besondern Accord auffasste und dessen Behandlung lehrte, ohne die vielen zufälligen Accorderscheinungen unter ein bestimmtes System zu ordnen, und dadurch die ganze Harmonielehre ebenso weitschweifig machte als ihre Erlernung erschwerte.

Ohne auf innere theoretische Gründe, die dergleichen Bildungen unter die zufälligen verweisen, hier weiter eingehen zu können, bestimmt uns schon die mögliche Vereinfachung des harmonischen Systems ohne wirklich praktische Nachteile zu der letzten Ansicht. (Mehr hierüber in der zweiten Abteilung.)

Um aber eine klare Anschauung zu gewinnen, soll die Bildung dieser unwesentlichen Accorde gezeigt, und es sollen Bemerkungen hinzugefügt werden.

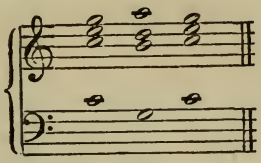
Wenn man zu dem Dominantseptimenaccord eine None hinzufügt, entsteht ein Accord, der unter dem Namen Dominantseptnonenaccord bekannt ist.

173.



In Dur finden wir die große None, in Moll die kleine.

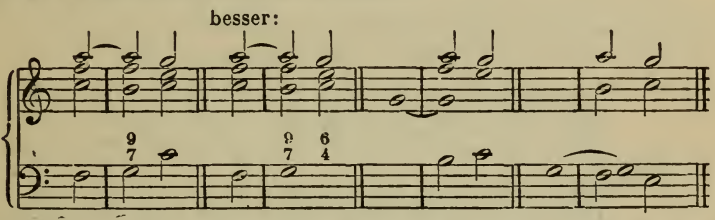
Dieser Accord wird im reinen Satze, wie unter ähnlichen Verhältnissen der Dominantseptimenaccord selbst, unter Vorbereitung der None oder des Grundtons gebraucht, und Fälle folgender Art, wo beide Töne frei eintreten:

174. 

sind ihrer Steifheit und Verbindungslosigkeit wegen zu tadeln.

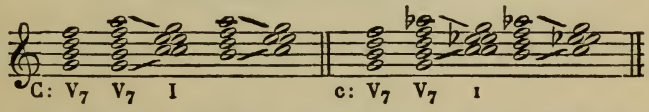
Diese Vorbereitung kann so erfolgen:

besser:

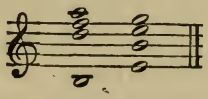
175. 

Inwiefern die ersten Beispiele zu den Vorhalten, die letzten zu andern zufälligen Accordbildungen zu rechnen sind, kann erst später in der zweiten Abteilung erklärt werden.

Anmerkung. Von dem Nonenaccord in Dur leitet man den von uns früher ausführlich behandelten Septimenaccord der siebenten Stufe, ebenso den verminderten Septimenaccord von dem Nonenaccord in Moll ab, um ihre Kadenzfortschreitung den übrigen Septimenaccorden analog bilden zu können, indem man sagt: diese Accorde seien Dominantseptimenaccorde selbst, denen die None hinzugefügt und deren Grundton weggelassen ist. Z. B.

176. 

Hierdurch entsteht bei dem ersten die Weitläufigkeit, dass man zwei Accorde der siebenten Stufe in Dur annehmen muss: einer, dessen natürliche Kadenz folgende ist:

177. 

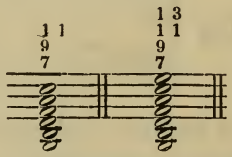
der andre als vom Dominantseptimenaccord abgeleitet, während es am einfachsten bleibt, auf den Charakter des Leittons, auf welchem die obigen Accorde ruhen, hinzuweisen.

Dass viele musikalische Lehrbücher auch Nebenseptnonenaccorde annehmen, macht die Erklärung mancher harmonischen Bildung noch verwickelter, und ist ebensowenig nötig, da alle diese Töne nicht ohne Vorbereitung anzubringen sind, wodurch sie sich in

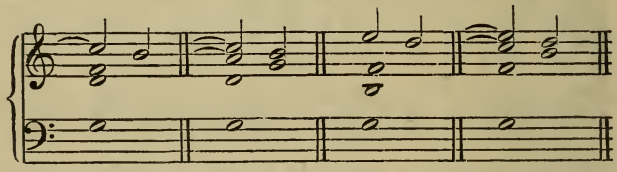
ihrer ganzen Behandlung und Folge in nichts von den Vorhalten unterscheiden.

Was nach der Praxis sowohl, wie nach vereinfachter Theorie von dem Nonenaccorde gilt, wird in noch größerem Maße von dem Undecimen- und Terzdecimenaccorde gelten.

Die sonderbare Gestalt dieser Accorde ist in vollständiger Weise folgende:

178. 

Im reinen vierstimmigen Satze können sie natürlich nie zur Anwendung kommen, da sie sich durch die notwendige Auslassung vieler Intervalle einfach als Vorhalte zeigen werden, z. B.

179. 

und selbst im mehrstimmigen Satze werden sie sich ihrem Charakter nach von den Vorhalten gar nicht unterscheiden, und im freieren Stile, wo sie auch ohne Vorbereitung auftreten, als Wechselnoten auffassen lassen.

Mehr hierüber im 12. Kapitel.

Zehntes Kapitel.

Chromatische Veränderung der Grundharmonien.

Alterierte Accorde.

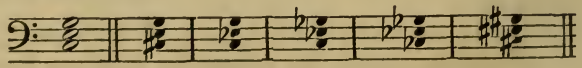
Die chromatische Veränderung eines oder mehrerer Intervalle der Grundharmonien hat eine doppelte Wirkung:

entweder: sie bringt eine Modulation hervor,

oder: sie giebt dem Accord eine neue bisher von uns nicht benutzte Gestaltung.

Wird z. B. der Durdreiklang in dieser Weise verändert, so entstehen

a. Modulationen:

180. 

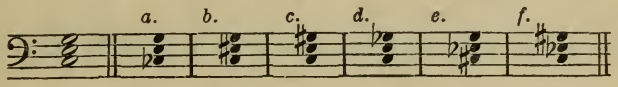
Durch *cis* der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe in *D* dur oder *d* moll, oder der zweiten Stufe in *h* moll,

durch *es* der *c* moll-Dreiklang,

durch *es* und *ges* der verminderte Dreiklang der siebenten Stufe von *Des* dur und *des* moll, oder der zweiten Stufe von *b* moll.

Die zwei letzten Veränderungen sind bloße Versetzungen desselben Durdreiklangs in andre Tonarten, nämlich *Ces* dur und *Cis* dur.

b. Neue Gestaltungen:

181. 

Von diesen können die Bildungen *a*, *b*, *d*, *f* wohl zufällig durch Nebentöne (Durchgangstöne) zum Vorschein kommen, harmonische Geltung haben sie jedoch nicht.

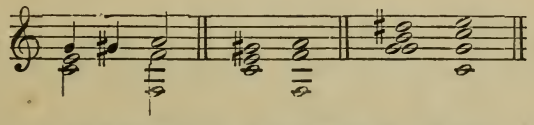
Anders ist es mit den Bildungen unter *c.* und *e.*, die harmonische (accordliche) Bedeutung erhalten.

Die erste Gestalt des Dreiklangs (*c.*) ist bekannt unter dem Namen

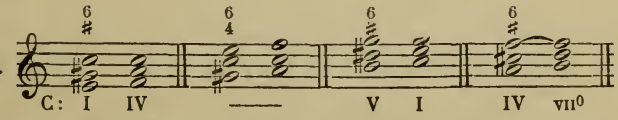
der übermäfsige Dreiklang.

Dieser Accord findet sich auf der dritten Stufe in Moll vor (siehe S. 31), doch erscheint er, wie schon früher erwähnt wurde, selten in dieser Stellung, öfter aber als Dreiklang der ersten, vierten und fünften Stufe in Dur mit chromatisch erhöhter Quinte.

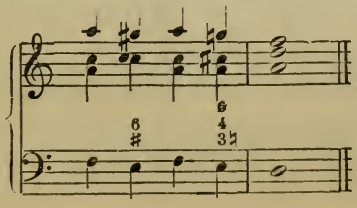
Seine Entstehung aus der durchgehenden Note (*gis*) zur nächstfolgenden (*a*) ist leicht erklärlich, sowie auch seine Fortschreitung durch diesen Ton (*gis*) als übermäßiges Intervall bestimmt ist.

182.  u. s. w.

Auch die Umkehrungen (Versetzungen) dieses Accordes sind brauchbar:

183. 

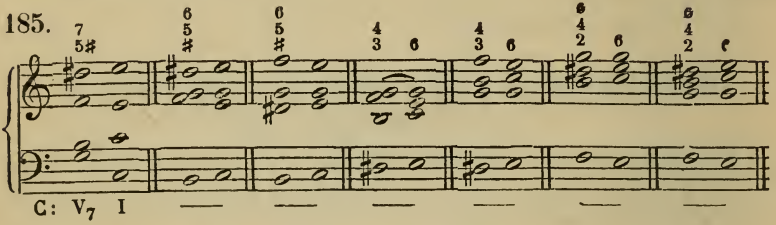
Wenn zwar diese Accorde meistens im Durchgang oder durch Vorbereitung der übermäßigen Quinte erscheinen, so können sie doch auch bei raschem Wechsel der Harmonien frei eintreten:

184. 

Dem übermäßigen Dreiklang lässt sich nicht nur die Dominantseptime, wie am häufigsten geschieht, sondern auch die große Septime der ersten und vierten Stufe hinzufügen.

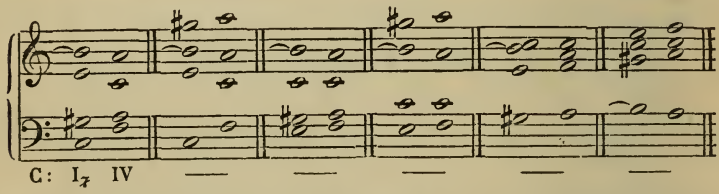
a. Der übermäßige Dreiklang in Verbindung mit der Dominantseptime:

185.



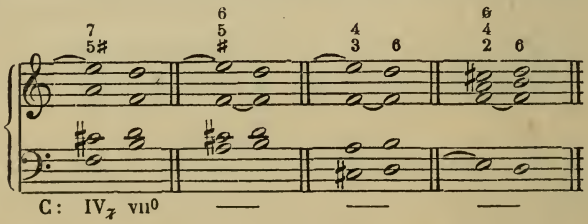
b. In Verbindung mit der Septime der ersten Stufe:

186.



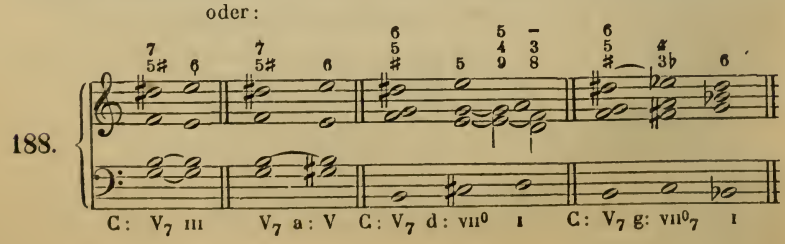
c. Die Hinzufügung der Septime zum übermäßigen Dreiklang der vierten Stufe dürfte sehr selten sein.

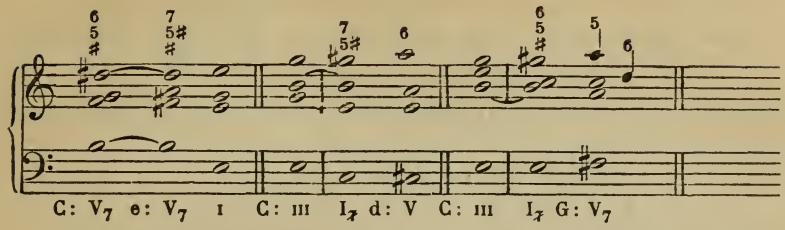
187.



Es ist bei allen diesen Accordverbindungen bisher die kadenzierende Bassfortschreitung (z. B. V-I I-IV u. s. w.) benutzt worden; dass diese behandelten Accorde sich aber auch mit Accorden andrer Stufen und verschiedener Bassfortschreitung gebrauchen lassen, mögen einige Beispiele zeigen.

188.

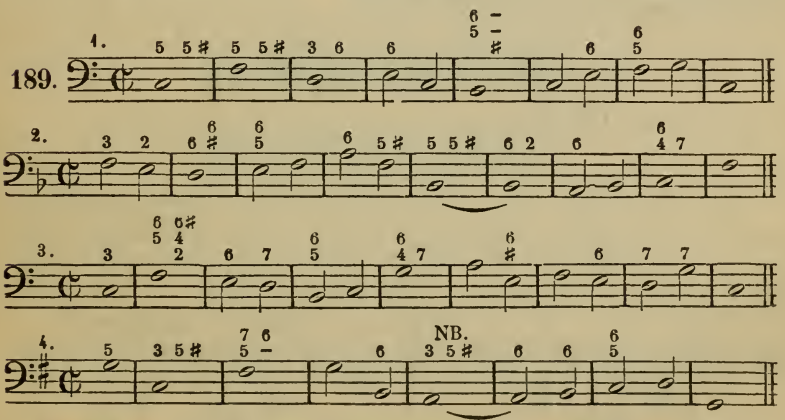




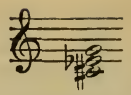
Diese mitunter hartklingenden harmonischen Verbindungen gewinnen nur durch die Stellung, die sie einnehmen, und besonders dann Bedeutung, wenn gewissermaßen eine innere Notwendigkeit zu denselben führt.

Wenn es Pflicht eines Lehrbuchs ist, auf die Möglichkeit solcher harmonischen Bildungen hinzuweisen, so ist es ebenfalls Pflicht, den Anfänger zu warnen, den Wert dergleichen Reizmittel zu überschätzen, überhaupt ihm anzuraten, sich nicht früher mit solchen besondern harmonischen Mitteln absichtlich zu befassen, ehe er nicht mit der Behandlung der einfachsten Harmonien, des einfachen reinen Satzes vollständig vertraut ist. Eine zu frühe Beschäftigung damit und absichtliche Aufsuchung besonderer Effekte wird den klaren Blick und die Einsicht in die einfachen harmonischen Grundzüge erschweren, auch wohl unmöglich machen, und den Sinn von der Hauptsache ab auf Nebendinge lenken.

Aufgaben.

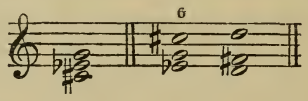


Anmerkung. In der vierten Aufgabe ist die übermäßige Quinte auch bei dem Molldreiklang der zweiten Stufe benutzt worden (bei NB.), die in dieser Verbindung nicht unnatürlich klingt. Dies würde der Bildung *f* in 181 entsprechen. Man sieht daraus, dass sich bei natürlicher Stimmenführung manche neue Accordgestaltungen gewinnen lassen. Ob diese erhöhte Quinte *eis* nicht auch *f* notiert werden könnte, dürfte vielleicht Gelegenheit zu einer Kontroverse geben.

Aus der Bildung *e.* des Beispiels 181:  (die auch unter dem Namen: doppeltverminderter Dreiklang vorkommt) entsteht eine Harmonie, die viel gebraucht wird, nämlich

der übermäfsige Sextaccord.

Die erste Umkehrung des obigen Accordes giebt ihn:

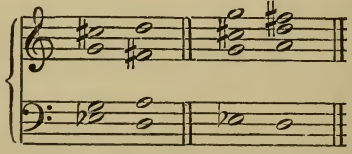
190. 

Seiner Fortschreitung nach, die durch die übermäßige Sexte *es-cis* bestimmt wird, gehört der Stammaccord hier zu *g* moll, dessen vierte Stufe *c* moll mit Erhöhung des Grundtons sich in die fünfte Stufe wendet.

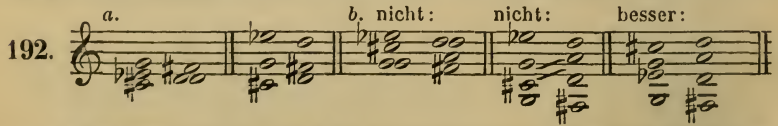
Überall, wo dieser Accord mit seiner natürlichen, oben 190 gezeigten Fortschreitung erscheint, weist sich der letzte Accord als Dominante aus. Der Beweis davon liegt in einigen gleich dem übermäßigen Sextaccord gebildeten Harmonien, dem übermäßigen Terzquartsext- und dem übermäßigen Quintsextaccord, deren Begründung weiter unten folgt.

Anmerkung. Die Verwandtschaft, in welcher der übermäßige Sextaccord mit eben bemerkten Accorden steht, lässt seinen Ursprung auch aus der Quelle jener ableiten. Siehe später.

Der übermäßige Sextaccord hat das Eigentümliche, dass man nur die Terz desselben (die Quinte des Stammaccordes) im vierstimmigen Satze verdoppeln kann:

191. 

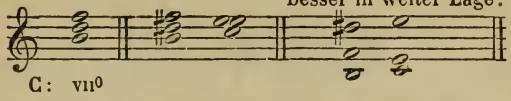
Von den übrigen Lagen des Stammaccordes (des sogenannten doppeltverminderten Dreiklangs) ist die erste (Grundlage) dreistimmig brauchbar, aber sehr selten, die dritte (zweite Umkehrung) auch vierstimmig, jedoch nur in sehr weiter Stellung.

192. 

Anmerkung. Die chromatische Veränderung eines Intervalls des Molldreiklangs ist bereits in den Bildungen von Nr. 180 und 181 enthalten, bedarf also keiner weitern Untersuchung. Ebenso wird die chromatische Veränderung eines Intervalls des verminderten Dreiklangs entweder Dur- oder Molldreiklänge hervorbringen, oder Bildungen, die sich bereits oben an der angeführten Stelle finden.

So wird die Bildung des Dreiklangs in Nr. 181 *d.* folgender in *C* dur befindlicher gleich sein:

besser in weiter Lage:

193. 

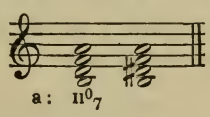
Dieser Accord führt in manchen Lehrbüchern den Namen: hartverminderter Dreiklang.

Dergleichen Accorde, wenn man sie so nennen darf, erscheinen gewöhnlich nur zufällig im Durchgang, und ihre Fortschreitung erfolgt im Verhältnis ihrer Intervalle, d. h. übermäßige Intervalle schreiten eine Stufe aufwärts, verminderte abwärts fort.

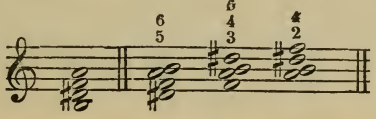
Die chromatische Veränderung eines Intervalls des Septimenaccordes ist zum Teil schon oben erwähnt worden, da, wo zum chromatisch veränderten Dreiklang auch die Septime hinzugefügt wurde (S. 82). Es geschah dies beim übermäßigen Dreiklang.

Unter den übrigen Nebenseptimenaccorden erhält die chromatische Veränderung eines derselben eine besondere Wichtigkeit. Es ist dies der Septimenaccord der zweiten Stufe in Moll, der in folgender Gestalt vielgebrauchte Accordformen hervorbringt.

Die chromatische Erhöhung der Terz desselben

194. 

giebt folgende Umkehrungen:

195. 

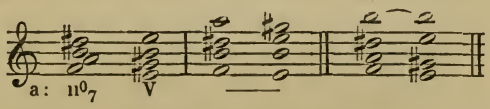
Von diesen Umkehrungen ist die zweite am wichtigsten und wird viel gebraucht, die übrigen sind selten.

Der durch die zweite Versetzung hervorkommende Accord ist unter dem Namen:

der übermäfsige Terzquartsextaccord

bekannt.

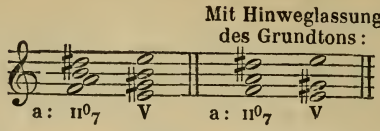
Seine Fortschreitung gründet sich auf die des Stammaccordes, d. h. wie der Septimenaccord der zweiten Stufe zunächst in die Dominante führt, so wird es auch bei diesem der Fall sein.

196. 

Wird bei diesem Accord der Grundton weggelassen, so entsteht der bereits früher gefundene übermäßige Sextaccord, dessen

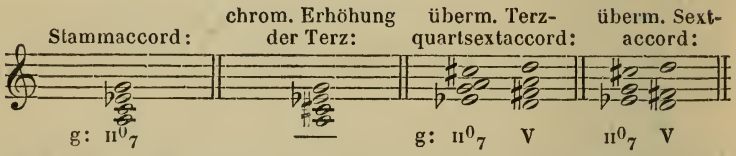
Fortschreitung zur Dominante hierdurch Erklärung findet (siehe S. 84):

197.



oder zur Vergleichung mit 190 in *g* moll.

198.



Anmerkung. Es mag hier noch beiläufig erwähnt werden, dass die Bildung des übermäßigen Terzquartsextaccordes schon durch den S. 85 erwähnten hartverminderten Dreiklang erreicht werden kann, dem man eine Septime hinzufügt.

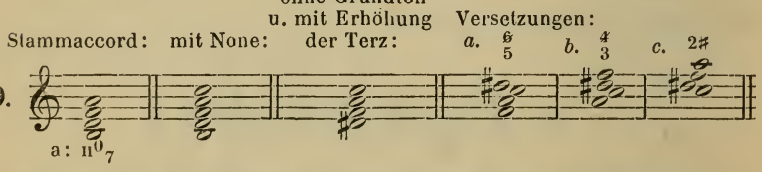
Dass die Auflösung dann auch eine andre werden kann, nämlich *c*: VII⁰7 I, während derselbe Accord in *a* moll seiner natürlichen Folge nach in die Dominante führt, ist leicht zu sehen.

Diesem Accord kann man auch eine None des Stammaccords hinzufügen, wobei aber für die praktische Verwendung der Grundton weggelassen wird (siehe 9. Kapitel S. 79). Hieraus entsteht der

übermäfsige Quintsextaccord.

Seine Begründung ist folgende:

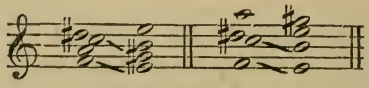
199.



Von diesen Accorden ist der aus der ersten Versetzung *a.* entstandene, der übermäßige Quintsextaccord, der brauchbarste, die übrigen sind selten.

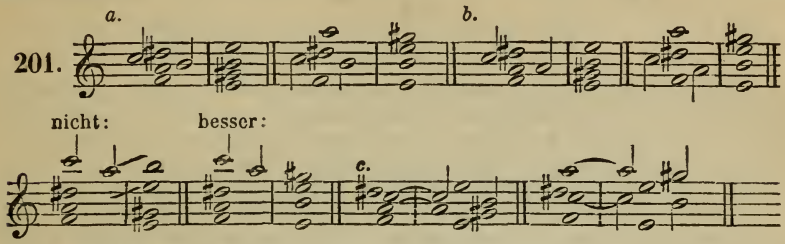
Seine natürliche Fortschreitung erfolgt ebenfalls in die Dominante, bringt aber immer Quintenparallelen hervor:

200.



Diese fortschreitenden Quinten, die nicht zu den unangenehmsten gehören, werden vermieden entweder durch frühere Auflösung der Quinte (die ursprüngliche, oben erwähnte None als Vorhalt), wie im folgenden Beispiel (*a.*), oder durch einen Sprung der Quinte in die Terz, wodurch der übermäßige Sextaccord entsteht (*b.*), oder am häufigsten durch Liegenbleiben der Terz und Quinte bei der Fort-

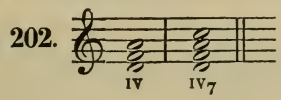
schreitung der Sexte und des Basstons, wodurch der Quartsextaccord, der hier den Charakter des Vorhalts erhält (*c.*), zwischen die Auflösung geschoben ist.



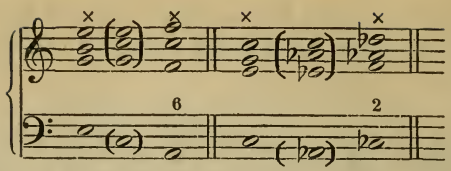
Anmerkung. Die Hinzufügung der None berechtigt nicht, diese Harmonie für einen Nonenaccord zu erklären; die None hat hier denselben Charakter wie überall als Vorhalt, wie aus der Fortschreitung *a.* sehr deutlich hervorgeht; ebenso entspricht die Fortschreitung unter *b.* und *c.* der Behandlung der Vorhalte vollkommen, sowie auch dieselbe (als Quinte im obigen Accord) einer Vorbereitung bedarf.

Hieraus würde folgen, dass dieser Harmonie erst bei den Vorhalten selbst hätte gedacht werden sollen, doch musste hier ihrer Erwähnung geschehen, weil es sich um die Begründung und engste Beziehung zu den beiden zuerst besprochenen Accorden handelte, und durch die oben ausgesprochene Ansicht einer allgemein angenommenen Benennung nicht entgegengetreten werden sollte.

Nicht leugnen lässt sich übrigens, dass Ableitung und Begründung dieser drei eine übermäßige Sexte enthaltenden Accorde, so wie sie oben wiedergegeben sind, manches scheinbar Gezwungene und Gekünstelte enthalten. Anfängern will es durchaus nicht recht einleuchten, dass im übermäßigen Sextaccord und Quintsextaccord (bei dem übermäßigen Terzquartsextaccord liegt ja die Sache ganz einfach) Grundton ein Ton sein soll, der überhaupt in den betreffenden Harmonien nicht vorkommt. Viele sind daher geneigt die beiden Accorde von der 4. Stufe in Moll abzuleiten, nehmen also folgende Grundharmonie an:

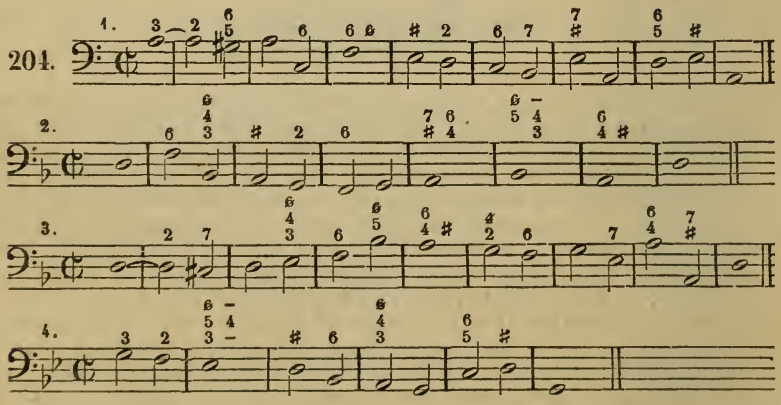


denken sich den Grundton chromatisch erhöht und die in Frage kommenden Harmonien auf dem Wege der Umkehrung gewonnen, wobei sie die Bezeichnungsweise IV resp. IV_7 natürlich beibehalten. Die sieben Stufen einer Tonart, soweit sie als Grundtöne dienen, lassen sich aber, wenn wir von dem bekannten Umstande absehen, dass die 7. Stufe in Moll sowohl eine kleine als eine große Septime sein kann, überhaupt nicht alterieren, eher gestattet die Quinte, wie wir bereits gesehen haben, in selteneren Fällen auch die Terz eine Änderung nach dieser Richtung, ohne dadurch immer mit Notwendigkeit das Wesen der Tonart zu gefährden. — Der Hauptgrund für die Terzbedeutung der übermäßigen Sexte ist aber in ihrer Fortschreitung zu erkennen. Sie löst sich in den Grundton des Dominantdreiklangs auf. Dies ist wenigstens zumeist der Fall, obgleich auch andre Auflösungsarten vorkommen können, die aber teilweise das Gebiet der Modulation berühren. Die Auflösung selbst erfolgt aber derart, dass die übermäßige Sexte eine halbe Stufe aufwärts fortschreitet. Diese Art der Fortschreitung ist aber hauptsächlich der großen Terz eigen, dem Grundton aber nur, wenn wir vom Leitton absehen, in den allerseltensten Fällen und nur da, wo er gewissermaßen die Bedeutung einer großen Terz enthält, oft auch nur unter Zuhilfenahme der Modulation:

203. 

Sodann aber ist der übermäßige Sextaccord sowohl als der übermäßige Quintsextaccord dem übermäßigen Terzquartsextaccord, dessen Sexte wir doch unter allen Umständen Terzbedeutung zuerkennen müssen, in der Wirkung beinahe, in der Auflösung vollkommen gleich, so dass auch daraus der Terzcharakter der übermäßigen Sexte hervorgeht. Sprechen wir ihr aber diesen Terzcharakter zu, so bleibt nichts andres übrig, als den beiden Harmonien die 2. Stufe der Tonleiter als Grundton anzuweisen, mithin wird die Bezeichnung in allen Fällen, wo einer dieser drei Accorde in Frage kommt, II^0_7 sein müssen. — Wir wollen es hier nicht unterlassen, auf die Hauptmannsche Theorie aufmerksam zu machen. Hauptmann geht von dem Grundsatze aus, dass »jede harmonische Kombination in ihrer äußeren Gestaltung nur aus inneren Bestimmungen hervorgehe, und ein Accord daher, um ihn theoretisch zu fassen, nie als ein Aggregat von Tönen, mit willkürlich vorzunehmenden Erhöhungen und Vertiefungen zu betrachten sei, sondern allezeit nur als ein Moment der Entfaltung im Begriffe organischer Wirklichkeit« (vgl. Hauptmann, »Natur der Harmonik und Metrik«, S. 47). Das Entstehen der übermäßigen Sexte erklärt er aus einem Übergreifen in ein andres System, nämlich in das der Oberdominanttonart. Auf diese Weise gewinnt er für dies Intervall Leittonbedeutung, spricht ihm aber ebenfalls den Grundtoncharakter ab, denn er sagt ausdrücklich vom übermäßigen Sextaccord, dass er seinen Leitton (d. h. eben die übermäßige Sexte) entschieden als Terz der Quinte eines Oberdominantaccordes erkennen lasse. Wie man sieht, stimmen übrigens beide Erklärungsweisen in der Sache, d. h. in der Bedeutung, welche sie dem in Frage kommenden Intervall zuweisen, durchaus überein. Vgl. Nachtrag S. 226.

Aufgaben.

204. 

Am Schlusse dieses Kapitels überblicken wir noch einmal das weite Feld, welches sich in ihm für harmonische Bildungen erschloss. Wir haben viel allgemein Bekanntes und Brauchbares gefunden, andres erschien uns unbrauchbar und wertlos, nichts aber zeigte sich in

seinem Urzustande, jedes hatte eine Zuthat erhalten, eine Veränderung, gewissermaßen Ausschmückung erfahren. Dieses Verlassen des Ursprünglichen giebt uns Veranlassung, noch einmal auf das S. 83 Bemerkte zurückzuweisen.

Es hat wohl lange Zeit gewährt, ehe diese harmonischen Umbildungen aufgefunden wurden, und noch längere, ehe sie zum Allgemeingut geworden sind; es mag sich auch noch manches bis jetzt Unbrauchbare mit der Zeit ausbilden lassen, nur kann man nicht raten, das ganze Streben aus Originalitätssucht darauf zu richten, neue harmonische Verbindungen zu erfinden oder sie in übertriebener Weise zu verwenden und vom Ursprünglichen abzuweichen, damit der gesunde innere Kern nicht verloren gehe.

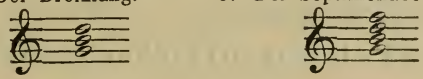
Da alle diese Bildungen mehr zur Ausschmückung und, man könnte sagen, zur eleganteren Ausführung der einfachen harmonischen Grundzüge dienen, darf man sie nur mit Auswahl benutzen, wenn man nicht das Kunstwerk überladen und dadurch selbst für geschmacklos gelten will.

Am Schlusse der Darstellung aller wesentlichen Harmonien und ihres nächsten Gebrauches mag noch eine kurze Übersicht derselben, ihrer Arten und Ableitungen folgen.

Übersicht aller einer Dur- oder Molltonart zugehörigen Accorde.

I. *Grundharmonien.*

a. Der Dreiklang. *b.* Der Septimenaccord.



A. Die Arten des Dreiklangs:

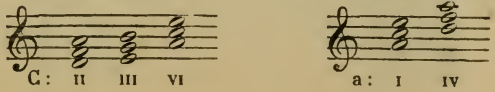
Dur, Moll, vermindert, übermäßig:

Durdreiklänge

der Durtonleiter: der Molltonleiter:

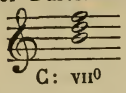
Molldreiklänge

der Durtonleiter: der Molltonleiter:

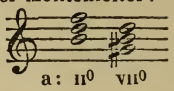


Verminderte Dreiklänge

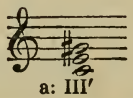
der Durtonleiter:



der Molltonleiter:



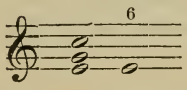
Übermäßiger Dreiklang der Molltonleiter:



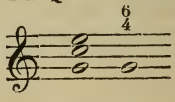
NB. Die übrigen übermäßigen Dreiklänge siehe unter II: alterierte Accorde.

Umkehrungen (Versetzungen) des Dreiklangs:

a. Der Sextaccord.



b. Der Quartsextaccord.



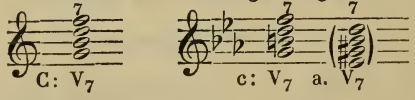
B. Die Arten des Septimenaccordes:

a. Der Dominantseptimen- oder Hauptseptimenaccord.

b. Nebenseptimenaccorde.

a. Dominantseptimenaccord (Durdreiklang mit kleiner Septime):

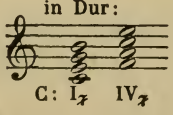
in Dur und Moll gleich gebildet.



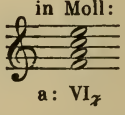
b. Nebenseptimenaccorde:

1. Durdreiklang mit großer Septime

in Dur:

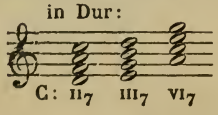


in Moll:

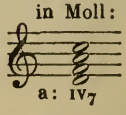


2. Molldreiklang mit kleiner Septime

in Dur:

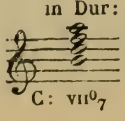


in Moll:

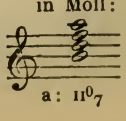


3. Verminderter Dreiklang mit kleiner Septime

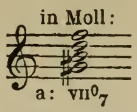
in Dur:



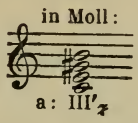
in Moll:



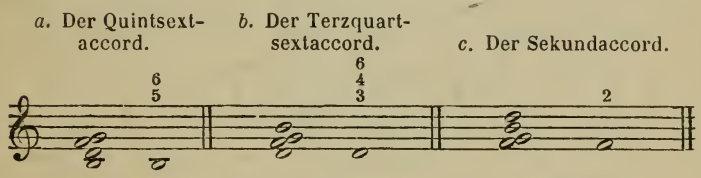
4. Verminderter Dreiklang mit verminderter Septime (verminderter Septimenaccord)



5. Übermäßiger Dreiklang mit großer Septime

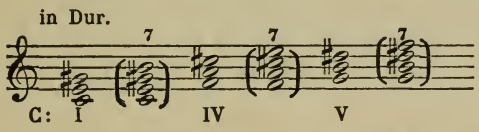


Umkehrungen (Versetzungen) der Septimenaccorde:



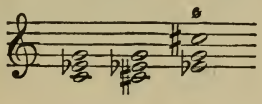
II. *Alterierte (chromatisch veränderte) Accorde.*

a. Der übermäßige Dreiklang, vom Durdreiklang gebildet:



b. Der übermäßige Sextaccord, gebildet:

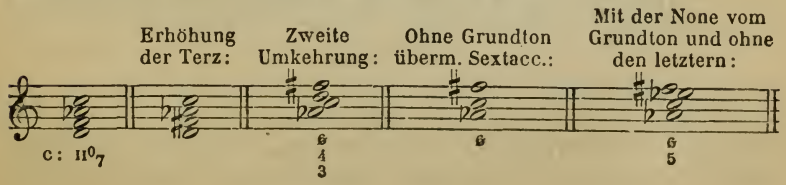
1. vom Molldreiklang mit erhöhtem Grundton (sog. doppeltverminderter Dreiklang):



2. vom Septimenaccord der zweiten Stufe in Moll (siehe die folgenden Accorde).

c. Der übermäßige Terzquartsextaccord;

d. Der übermäßige Quintsextaccord, — beide gebildet vom Septimenaccord der zweiten Stufe in Moll:



Anmerkung. Bei dieser Aufzählung ist der Umstand, dass die Harmonien in Moll auf doppelte Art, mit erhöhter oder nicht erhöhter 7. Stufe gebildet werden können, wie auch früher nicht berücksichtigt worden, da die auf letztere Art gewonnenen Accorde natürlich genau mit denen der Paralleldurtonart übereinstimmen. — Der Septimenaccord der 1. Stufe in Moll mit großer Septime (*a c e gis*) ist nicht gebräuchlich (vgl. S. 63), darum hier nicht aufgezählt. In der Praxis findet sich der Accord stets mit kleiner Septime vor und entspricht in Intervallen wie in der Art seiner Anwendung dem Septimenaccord der 6. Stufe der Durtonart vollkommen.

Elftes Kapitel.

Über Modulation eines Tonsatzes.

Der Begriff Modulation hat verschiedene Bedeutung. Man verstand früher darunter die Art und Weise, wie zu einem Gesange die Folge von Harmonien geordnet ist. Im neueren Sinne begreift man darunter die Ausweichung von einer Tonart in eine andre. Die Benennung: ausweichende Modulation, die man mitunter findet, würde nach der ursprünglichen Bedeutung des Worts kein Pleonasmus sein.

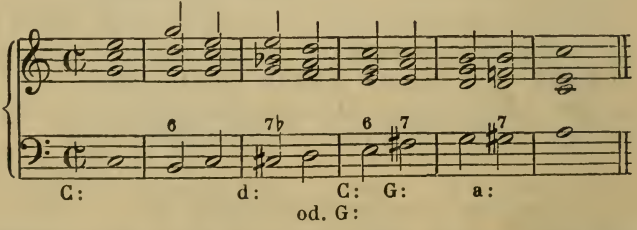
Nach der Bestimmung des Begriffes wird es zunächst wichtig sein, jede vorkommende Modulation (Ausweichung in eine fremde Tonart) richtig erkennen und bestimmen zu lernen: später, im sechzehnten Kapitel, soll es sich um die Mittel zur Modulation handeln, wodurch die Fähigkeit der Erkennung derselben noch mehr ergänzt wird.

Eine Modulation entsteht dann, wenn eine der bisherigen Tonart **fremde** Harmonie auftritt.

Die frühere Tonart wird dann ganz verlassen, und die Harmonien werden zu der neuen Tonart gerechnet werden müssen, solange nicht wieder eine ihr fremde Harmonie auftritt, die eine neue Modulation bewirkt.

So wird im folgenden Beispiel:

205.



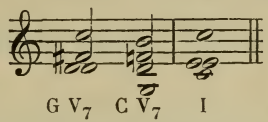
eine Modulation nach *d* moll im dritten Takte erfolgen, weil *cis-e-g-b* nicht mehr *C* dur, wohl aber unleugbar *d* moll angehört, wogegen es im vierten Takte zweifelhaft ist, ob der der bisherigen Tonart (*d* moll) fremde *C*-Dreiklang zu *C* dur oder zum folgenden *G* dur zu rechnen

ist, während die Modulation nach *a* moll im fünften Takte unverkennbar ist.

Der Dominantseptimen- sowie der verminderte Septimenaccord sind als die hauptsächlichsten Modulationsmittel niemals zu verkennen.

Das Erscheinen des erstern lässt zwar zunächst einen Zweifel darüber bestehen, ob Dur oder Moll vorliegt, da er ja ganz gleich gebildet wird. Doch wird die Verbindung, in welcher er erscheint, diesen Zweifel lösen. *D fis a c* in Verbindung mit *G h d* oder *e g h* oder *C e g* ist *G* dur, in Verbindung mit *g b d* oder *Es g b* oder *c es g* dagegen *g* moll. Mitunter kommt die Modulation nicht vollständig zum Abschluss, d. h. nach dem Eintritt des Dominantseptimenaccordes erscheint eine Harmonie, durch die wiederum eine neue Modulation bewirkt wird. In solchen Fällen wird man gut thun, wenn man das Vorhandensein der verwandten Tonart annimmt. So ist in folgendem Beispiel:

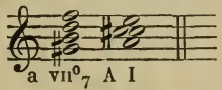
206.



es zweifelhaft, ob *G* dur, oder *g* moll vorliegt, doch ist *G* dur, als eine *C* dur in hervorragender Weise verwandte Tonart, das Näherliegende.

Was den verminderten Septimenaccord betrifft, so bestimmt sein Auftreten die Tonart sofort. Denn da er nur auf der 7. Stufe in Moll überhaupt vorkommt, kann er natürlich auch nur zu Moll gehören, und wird daher z. B. *gis h d f* unbedingt nur zu *a* moll gerechnet werden können. Daran kann auch der Umstand nichts ändern, dass dieser Accord sehr häufig in Verbindung mit dem Durdreiklang erscheint:

207.



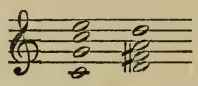
In solchen Fällen müssen wir in der angegebenen Weise verfahren, den ersten Accord zu *a* moll, den zweiten zu *A* dur rechnen, denn dass wir dem Dreiklang *A cis e* in dieser Verbindung tonische und nicht, wie wir bezüglich des Durdreiklangs (wovon weiter unten zu reden sein wird) sonst gern geneigt sind, Dominantbedeutung zuerkennen müssen, wird durch den Charakter des Accordes, der ja den Leitton zum Grundton hat, bedingt.

Alle übrigen Accorde sind mehrdeutig, d. h. sie können verschiedenen Tönen angehören. So gehört der *G* dur-Dreiklang nicht allein zu *G* dur, sondern ist auch Dominante zu *C* dur und *c* moll, Unterdominante zu *D* dur, sechste Stufe zu *h* moll.

Diese Mehrdeutigkeit lässt nicht selten die Modulation erst aus den folgenden Accorden erkennen, wie überhaupt die entschiedene Modulation selbst erst durch die Dominantseptimenharmonie mit ihren Ableitungen gebildet werden kann.

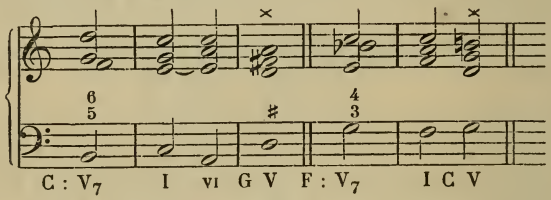
Das musikalische Ohr selbst verfährt bei Auffassung einer Modulation sehr einfach: es fasst die fremde Harmonie immer als zu derjenigen Tonart gehörend auf, welche mit der herrschenden nächstverwandt ist.

So würde z. B. der Durdreiklang von *D* in

208. 

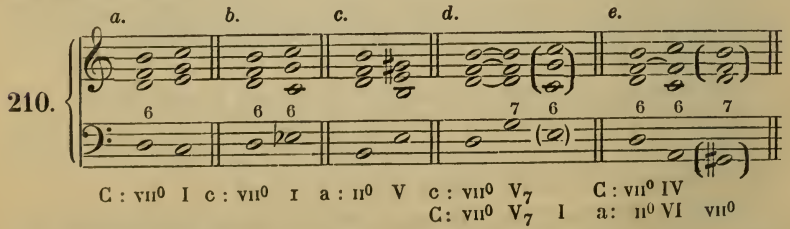
für sich allein betrachtet der Tonart *D* dur angehören; in Verbindung mit *C* dur wird er aber als Dominante zu *G* dur gehörig zunächst erkannt werden, und erst die folgenden Accorde können darin entscheiden, welche Tonart die herrschende wird.

Ebenso wird die Dominantbedeutung des Durdreiklangs in folgenden Beispielen klar zu Tage liegen:

209. 

Unbestimmter in der Wirkung, da wir ihm nicht so leicht wie dem Durdreiklang die Dominant-, eine besondere Bedeutung beimessen können, und infolge dessen im ganzen ungeeignet, die Tonart sofort festzustellen, ist der Molldreiklang. Die Fälle, wo er als tonischer Dreiklang auftritt, sind die selteneren, und wird dann stets erst das nachträgliche Erscheinen der Dominantharmonie seine tonische Bedeutung feststellen (vgl. S. 133).

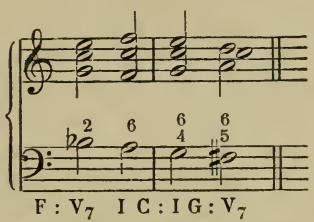
Der verminderte Dreiklang bestimmt in den meisten Fällen eine Tonart mit Sicherheit. An und für sich betrachtet ist er zwar gleichfalls mehrdeutig, denn er kann drei verschiedenen Tonarten angehören: *h d f* kann in *C* dur, *c* moll und *a* moll vorkommen. Die Verbindungen jedoch, in welchen dieser Dreiklang erscheint, werden hier entscheiden:

210. 

Zweifelhafte Fälle sind, wie man sieht, auch hier nicht ausgeschlossen, doch wird dann stets der Zutritt einer dritten Harmonie in der in den Beispielen *d.* und *e.* angedeuteten Weise Klarheit schaffen.

Das Erscheinen des Quartsextaccordes auf gutem Taktteil ist in den allermeisten Fällen als Modulation aufzufassen. Denn der Quartsextaccord hat, wenn er in solcher Weise eingeführt wird, die Eigenschaft, sich dem Gehör als tonischer Dreiklang zu repräsentieren. So wird in folgendem der 2. Aufgabe von Nr. 217 entnommenen Beispiel:

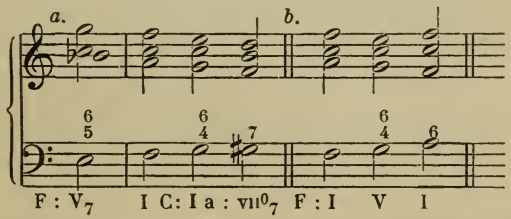
211.



durch den Eintritt des auf gutem Taktteil erscheinenden Quartsextaccordes von *g* ein Schluss gebildet: Der Dreiklang *C e g* ist mithin als tonischer aufzufassen. Dass dieser Schluss nicht vollkommen abschließt, d. h. dass dem Quartsextaccord nicht der Dominant- und diesem wieder der tonische Dreiklang folgt, sondern dass gleich weiter (nach *G* dur) moduliert wird, ändert an der Sache nichts. Die Wirkung ist doch die einer Modulation nach *C* dur, obgleich der Dreiklang *C e g* eigentlich noch zu *F* dur gehört. Erscheint der Quartsextaccord jedoch auf der Arsis, d. h. auf schlechtem Taktteil, so wird er wie jeder andre Dreiklang behandelt.

Anmerkung. Eine Schlussbildung vermittelst des Quartsextaccords kann in einer dreiteiligen Taktart übrigens ebensogut auf dem 2. als auf dem 1. Taktteil erfolgen:

212.

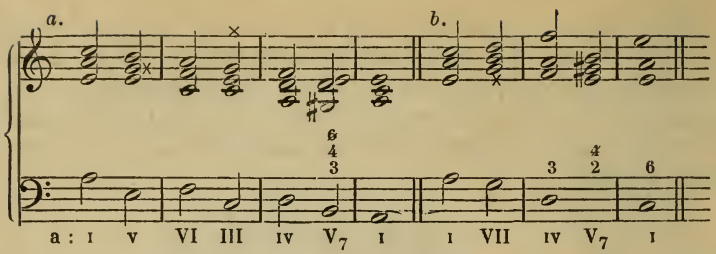


Im Beispiel *a.* liegt entschieden eine Kadenzbildung, wenn auch eine unterbrochene, vor: der Eintritt des Quartsextaccordes bewirkt also eine Modulation. Im Beispiel *b.* liegt allerdings der rein durchgehende Charakter des Quartsextaccords klar zu Tage.

Ein solcher Schluss vermittelst des Quartsextaccords wird übrigens häufig eingeleitet durch nicht leitereigne Accorde, namentlich der Oberdominanttonart und der Molltonart derselben Tonstufe. Nach Hauptmannscher Auffassung stellt dies ein Übergreifen in ein andres Tonsystem dar. Mehr darüber in der Folge unter »Kadenzen«.

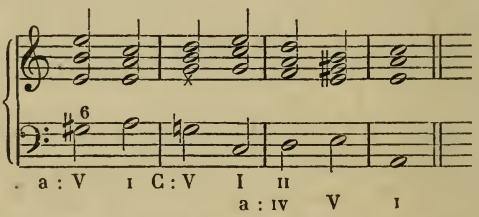
Hingewiesen sei hiermit auch darauf, dass die Bildung der Harmonien in den Molltonarten auf doppelte Art vorgenommen werden kann (vgl. S. 35 u. 36), und dass eine eigentliche Modulation daher in vielen Fällen, wo man eine solche anzunehmen vielleicht geneigt ist, nicht vorliegt. In folgenden Beispielen:

213.



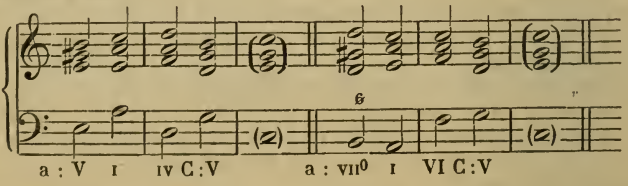
wird die Tonart *a* moll entschieden nicht verlassen. Das *g* muss hier überall stehen: die Möglichkeit, die Verbindung der Harmonien mit *gis* an den mit Kreuzen bezeichneten Stellen darzustellen, ist vollständig ausgeschlossen. Kein musikalisch richtig Denkender wird hier aber eine Modulation empfinden. Anders verhält es sich aber in folgendem Fall:

214.



Das Auftreten des Durdreiklangs der 7. Stufe verursacht, wie schon auf S. 35 in der Anmerkung angedeutet worden war, in vielen Fällen das Gefühl einer Modulation, namentlich aber wenn er in Verbindung mit dem Durdreiklang der 3. Stufe (*G h d - C e g*) erscheint. Dann erhält er die Bedeutung des Dominantdreiklangs und der folgende Dreiklang wird zum tonischen: die Bezeichnung wird daher richtiger in der oben angegebenen Weise erfolgen. (Auch in dem Beispiel 205 kann der Dreiklang *C e g* in der Art und Weise, wie er auftritt, und in der Verbindung, in welcher er erscheint, nicht mehr zu *d* moll gerechnet werden.) Auch die Verbindung der Dreiklänge der 4. und 6. Stufe mit dem Durdreiklang der 7. weist mehr auf eine Modulation nach der Paralleldurtonart hin:

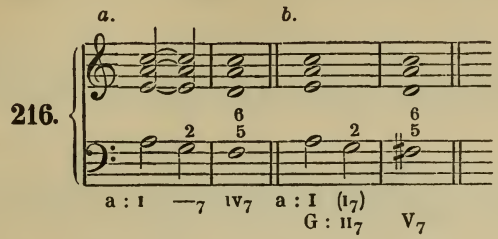
215.



In beiden Fällen würde das nachträgliche Erscheinen des Dreiklangs *C e g* die Modulation zu einer zweifellosen machen.

Was den Septimenaccord der 1. Stufe in Moll anlangt, so ist er nur mit kleiner Septime in Gebrauch (vgl. S. 92 in der Anm.), da eine Auflösung der großen Septime nach der 6. Stufe nicht stattfinden kann.

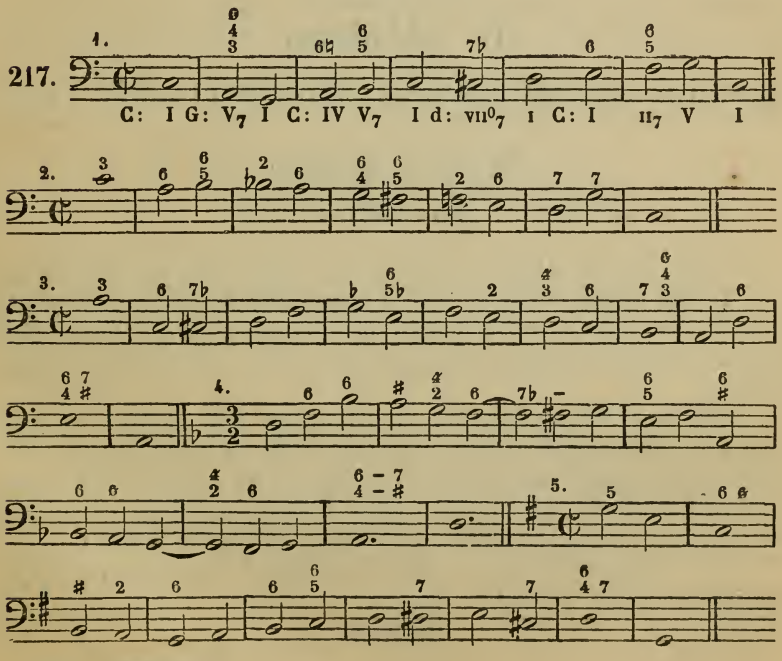
Sein Auftreten bewirkt eine Modulation nur dann, wenn er in Verbindung mit einem einer andern Tonart angehörenden Dreiklang erscheint:

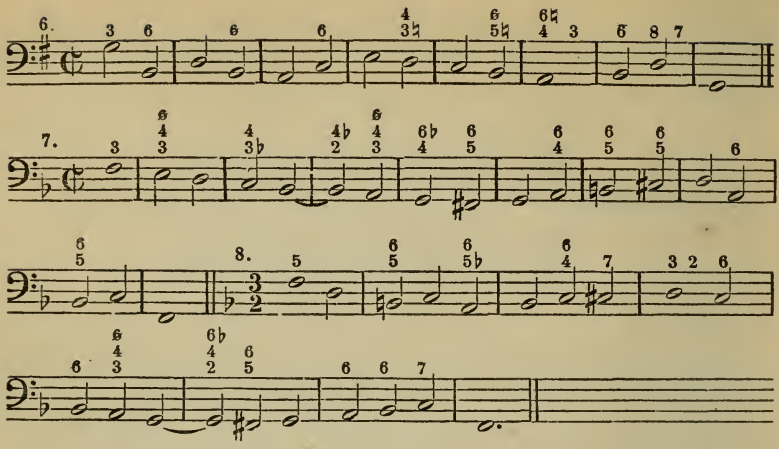


Bei *a.* liegt keine Modulation vor. Bei *b.* wird man *G* dur schon vom Eintritt des Septimenaccords *a c e g* annehmen können, da durch das Erscheinen dieses Accords die Modulation wenn auch nicht entschieden, so doch günstig vorbereitet wird. Übrigens lässt sich gegen die eingeklammerte Bezeichnungsweise auch nicht viel einwenden, denn im Grunde genommen ergiebt sich die Modulation doch erst aus der Folge.

Es folgen hier einige Aufgaben zur Übung im Aufsuchen der Modulation: das Weitere über diesen Gegenstand siehe im sechzehnten Kapitel.

Aufgaben.





Die Bezeichnung der Modulation kann in der bei der ersten Aufgabe angegebenen Weise erfolgen, wonach die Buchstaben die Tonart und die römischen Zahlen, wie bekannt, die Stufen anzeigen, auf welchen die vorliegenden Accorde in der entsprechenden Tonart sich befinden.

Anmerkung. Über die auf S. 95 und in der Folge viel gebrauchten Ausdrücke: Thesis und Arsis, d. h. guter und schlechter Taktteil, siehe »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik, S. 65 f.

II. Abteilung.

Zufällige Accordbildungen. Harmoniefremde Töne.

Zwölftes Kapitel.

Vorhalte.

Der gleichzeitige Fortschritt einer jeden Stimme zum folgenden Accord, zumal wenn er, wie in unsern frühern Beispielen, durch keine metrische Verschiedenheit der Bewegung erfolgt, bringt eine gewisse Angemessenheit und Monotonie der musikalischen Sätze hervor.

Eine neue Verkettung und Verschlingung der Accorde und ein dadurch interessanter Wechsel von harmonischen Verbindungen entsteht, wenn die Stimmen nicht überall gleichzeitig fortschreiten; wenn eine oder mehrere derselben in ihrer Stellung verweilen, während andre bereits die Bestandteile der nächsten Harmonie bilden.

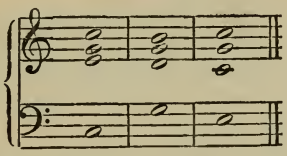
Die vorzüglichste und wichtigste Art dieser Verkettung von Harmonien geschieht durch den

Vorhalt.

Er entsteht durch die Verzögerung eines zu einer bestimmten Zeit erwarteten oder auch notwendigen Stimmenschrittes, und zwar so, dass die Stimme, die eine Stufe abwärts fortzuschreiten hat, um ihre Stellung im folgenden Accord einzunehmen, auf dem Tone des ersten Accordes noch verweilt, während die übrigen zum zweiten fortschreiten und jene Stimme erst später in den harmonischen Ton übergeht.

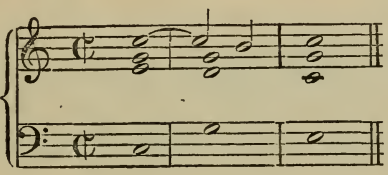
Bei folgender Harmonieverbindung:

218.



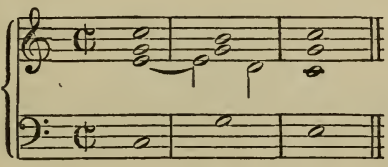
kann der Sopran während des Eintritts des zweiten Accordes auf dem *c* verweilen und später zu dem *h* übergehen auf folgende Weise.

219.



Ebenso kann durch das Verweilen des Tenor aus dem Beispiel 218 ein Vorhalt gebildet werden:

220.



Das Charakteristische der Vorhalte ist, dass sie gegen die Harmonie, bei der sie erscheinen, dissonieren, und dass sie dadurch die harmonische Verbindung vermitteln, indem sie durch die zu erwartende Auflösung der Dissonanz die notwendigen Beziehungen zweier Accorde inniger machen. In dieser Hinsicht haben sie Ähnlichkeit mit den Septimen, mit denen sie als verknüpfenden Intervallen der Vorbereitung ebenso wie der Auflösung unterworfen sind.

Das Dissonierende des Vorhalts ist zwar nicht immer in dem gegen irgend eine Stimme dissonierenden Intervall desselben enthalten; es können Fälle vorkommen, wo der Vorhalt zu keiner der übrigen Stimmen als Intervall dissoniert, sondern wo nur durch Stellung, Lage und Fortschreitung der Charakter des Vorhalts hervortritt, wie in dem Beispiel 220, wo der Ton des Vorhalts einen Sextaccord bildet, und wo nur das ungewöhnliche Erscheinen, sowie die ganze Stellung

des Dreiklangs der dritten Stufe, verbunden mit der Fortschreitung des Tenor, den Charakter des Vorhalts hervorbringt.

Obige Beispiele geben die bei Bildung der Vorhalte nötigen Regeln

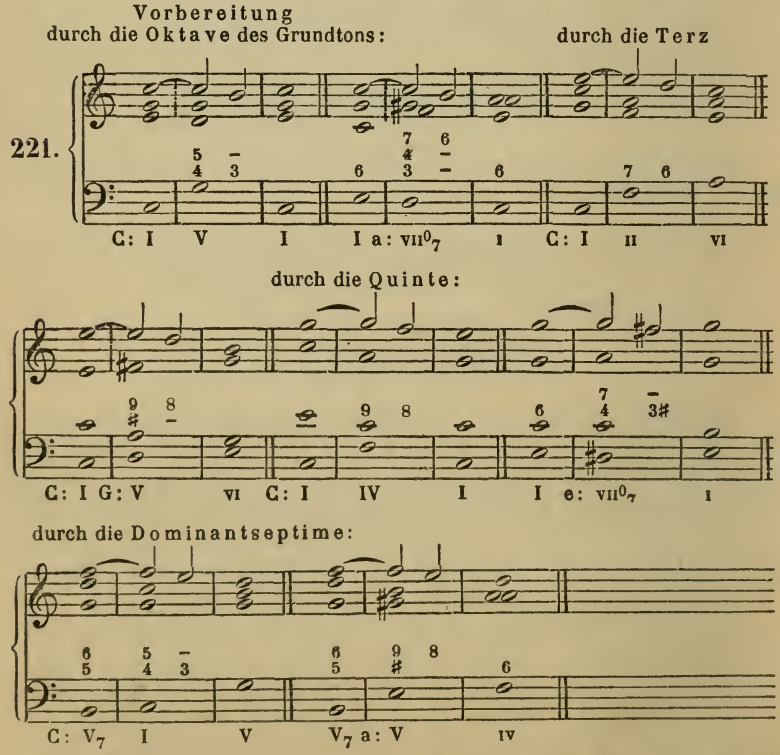
Ein Vorhalt kann gebildet werden bei stufenweisem Abwärtsschreiten einer Stimme unter folgenden Bedingungen: er muss

1. vorbereitet sein und
2. sich auflösen.

Es werden also drei Dinge bei dem Vorhalt zu beachten sein: die Vorbereitung desselben, der Vorhalt selbst und seine Stellung, und die Auflösung (Fortschreitung) desselben.

a. Die Vorbereitung.

Die Vorbereitung eines Vorhalts kann geschehen durch jeden Bestandteil eines Dreiklangs. Auch die Septimen werden zur Vorbereitung, wiewohl seltener, benutzt, am häufigsten die Dominantseptime.



Die Vorbereitung erfolgt auf der Arsis, der Vorhalt selbst tritt auf der Thesis ein. Außerdem gilt die früher (S. 60)

erwähnte Regel, dass die Vorbereitung wohl von gleicher oder längerer Dauer, als der Vorhalt, nicht aber kürzer sein darf.

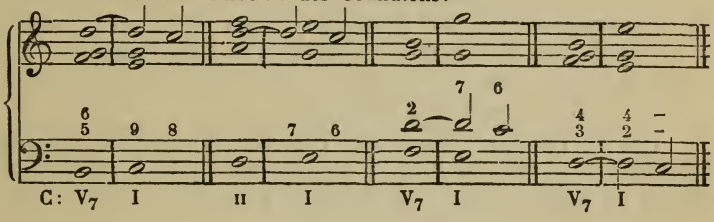
b. Der Vorhalt.

Der Eintritt des Vorhalts auf der Thesis ist eben erwähnt worden, seine übrige Stellung soll noch näher erläutert werden.

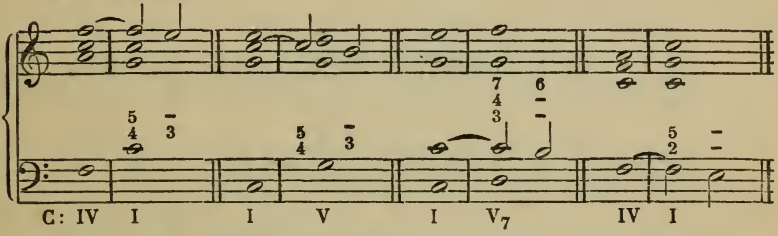
Der Vorhalt kann in jeder Stimme vor einem Intervall des Dreiklangs erscheinen, — vor den Septimen nur in seltenen Fällen.

Vorhalte vor der Oktave des Grundtons:

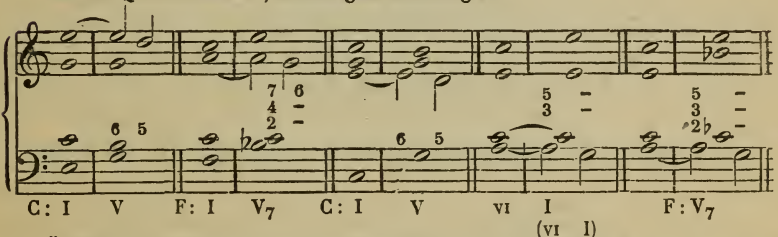
222.



vor der Terz:



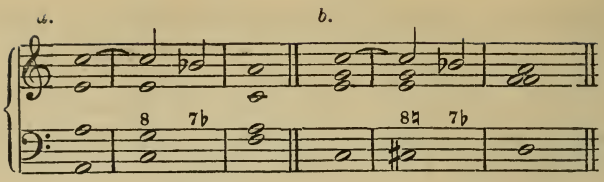
vor der Quinte selten, nur in gewissen Lagen:



Über die Vorhalte bei der Quinte mag auf das bei dem Beispiel 220 Bemerkte gewiesen werden. So wird das erste und dritte Beispiel ganz im Charakter des Vorhalts sein, während das vierte ein eigentlicher Vorhalt nicht ist. Kommt eine Septime zu dem Accord, wie im zweiten Beispiel, so tritt der dissonierende Charakter des Vorhalts sogleich hervor: ebenso im letzten Beispiele.

Dass die Septime nur selten einen Vorhalt haben kann, geht daraus hervor, dass denselben in den meisten Fällen die reine Oktave bilden müsste, die an und für sich nur ein Intervall der Verdoppelung ist, aber nie in eine dissonierende Stellung kommen kann (*a.*), es sei denn wie im folgenden Beispiel *b.* die Oktave vermindert.

223.



Im ersten Falle wird die Septime stets eine durchgehende sein.

c. Die Auflösung.

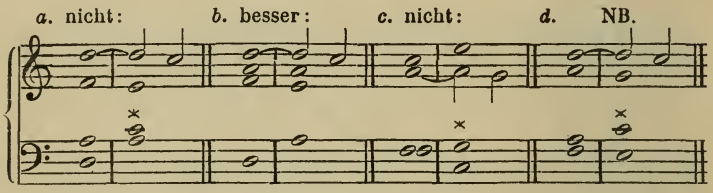
Die Auflösung des Vorhalts erfolgt, wie oben bemerkt wurde, in derselben Stimme stufenweise abwärts.

Anmerkung. Abweichende Arten der Auflösung sollen später gezeigt werden.

Hierbei ist ferner zu beobachten:

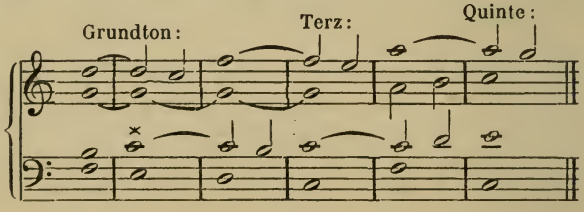
Der Auflösungston (der Ton, der durch einen Vorhalt aufgehalten ist) darf in keiner andern Stimme enthalten sein; nur der Bass oder die unterste Stimme kann ihn ohne Nachteil der Harmonie erhalten.

224.

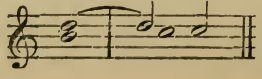


Im Beispiel *a.* schreitet der Tenor von *a* zu *c*, welches letztere im Sopran durch *d* vorgehalten ist; im Beispiel *c.* nimmt der Tenor das *g* auf, welches im Alt den Vorhalt *a* hat. Beide Verdoppelungen sind fehlerhaft, besonders weil sie die Terz und Quinte des Accordes betreffen. Im Beispiel *d.* bei NB. geschieht die Verdoppelung bei dem Grundton. In diesem Fall ist die Wirkung besser, besonders wenn die Konsequenz der Stimmenführung dazu nötigt, wie im folgenden Satze.

225.



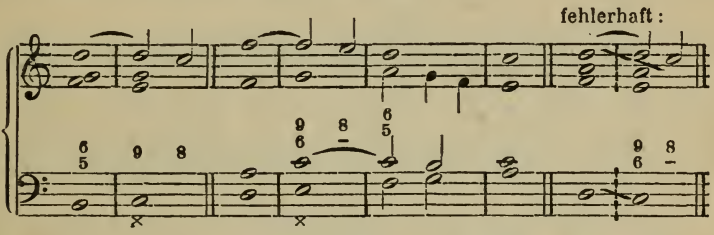
Anmerkung. Es mag hier noch bemerkt sein, dass die Verdoppelung des Grundtons immer die Entfernung wenigstens einer Oktave voraussetzt, und dass die Verdoppelung im Einklang fehlerhaft ist, z. B.



nur zwischen Bass und Tenor oder bei der der untersten zunächst liegenden Stimme kann der Vorhalt wohl auch in solcher Nähe erscheinen.

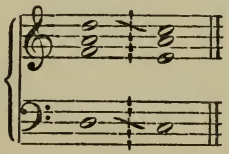
Die unterste Stimme, gewöhnlich der Bass, hat jedoch, als die accordbestimmende, die Kraft des Gegengewichts gegen die Dissonanz des Vorhalts, es sind daher Verdoppelungen zulässig, wenn sie durch eine gute Stimmenführung begründet sind. Z. B.

226.



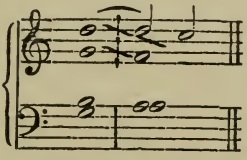
Die fehlerhafte Fortschreitung des Sopran und Basses im letzten Beispiel wird klar, wenn man den Vorhalt, als bloße Verzögerung des Stimmenschrittes, aufhebt, wodurch die offenen Oktaven hervortreten.

227.



Gleich verhält es sich mit den Quintenschritten, die durch den Vorhalt verdeckt sind:

228.

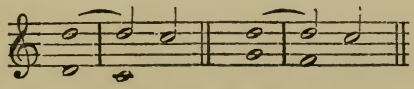


Hierbei werden jedoch die Rücksichten maßgebend sein, die überhaupt bei den verdeckten Quinten in Betracht kommen, da Lage, Stellung, Fortschreitung solche Stimmenführung gestatten kann, ohne dass das Unangenehme der Quinten hervortritt.

Wir fassen diese Bemerkungen kurz zusammen in folgender Regel.

Der Vorhalt hebt Oktaven- und Quintenparallelen nicht auf. Folgende Fortschreitung wird daher fehlerhaft sein:

229.

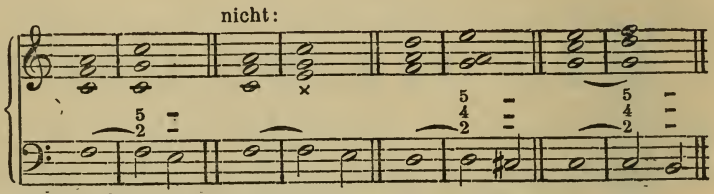


jedoch sind Quintenparallelen dieser Art nicht unbedingt zu verwerfen, wenn durch den Gang der übrigen Stimmen eine Ausgleichung der unangenehmen Folge geschieht, so dass sie nicht zu offen liegen.

Positive Bestimmung darüber zu geben, ist unmöglich; sie stets zu verwerfen, würde zu sehr beschränken. —

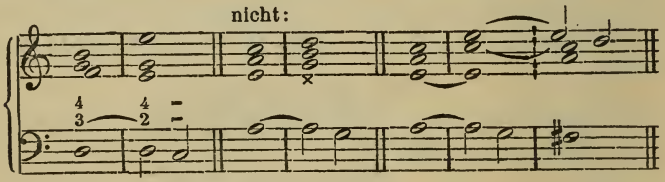
Die Vorhalte im Bass, die am häufigsten vor der Terz des Accordes (oder, was dasselbe ist, vor dem Sext- und Quintsextaccord) vorkommen, erlauben keine Verdoppelung in den übrigen Stimmen.

230.



Die Vorhalte vor dem Grundton und der Quinte zeigen sich im Bass selten brauchbar. Siehe S. 101. Beispiel 222, letzte Zeile.

231.



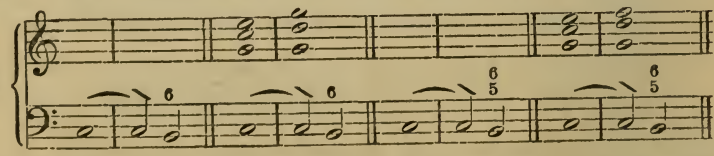
Die Bezeichnung der Vorhalte in der Generalbassschrift ist zum Teil in den obigen Beispielen enthalten.

Wenn der Vorhalt in einer der drei obern Stimmen liegt, wird das Intervall desselben vom Bass aus zugleich mit der Auflösung angegeben, z. B. $\frac{5-}{43}$, $\frac{98}{76}$, die übrigen Zahlen bestimmen den Accord, wo es nötig wird, z. B. den Sextaccord $\frac{98}{6-}$, den Quartsextaccord $\frac{6-}{54}$, oder $\frac{76}{4-}$.

Wenn der Vorhalt in der untern Stimme liegt, werden ebenfalls die zufälligen Intervalle der übrigen Stimmen durch Zahlen angedeutet, z. B. $\frac{5-}{2-}$, oder bei dem Septimenaccord: $\frac{5-}{4-}$; die nachfolgenden Striche bedeuten, dass die Stimmen während der Auflösung des Vorhalts ihre Töne behalten.

Man bezeichnet den Vorhalt im Basse auch durch einen Querstrich über denselben und setzt über den Auflösungston den entsprechenden Accord, was in Bezug auf letztern übersichtlicher ist, z. B.

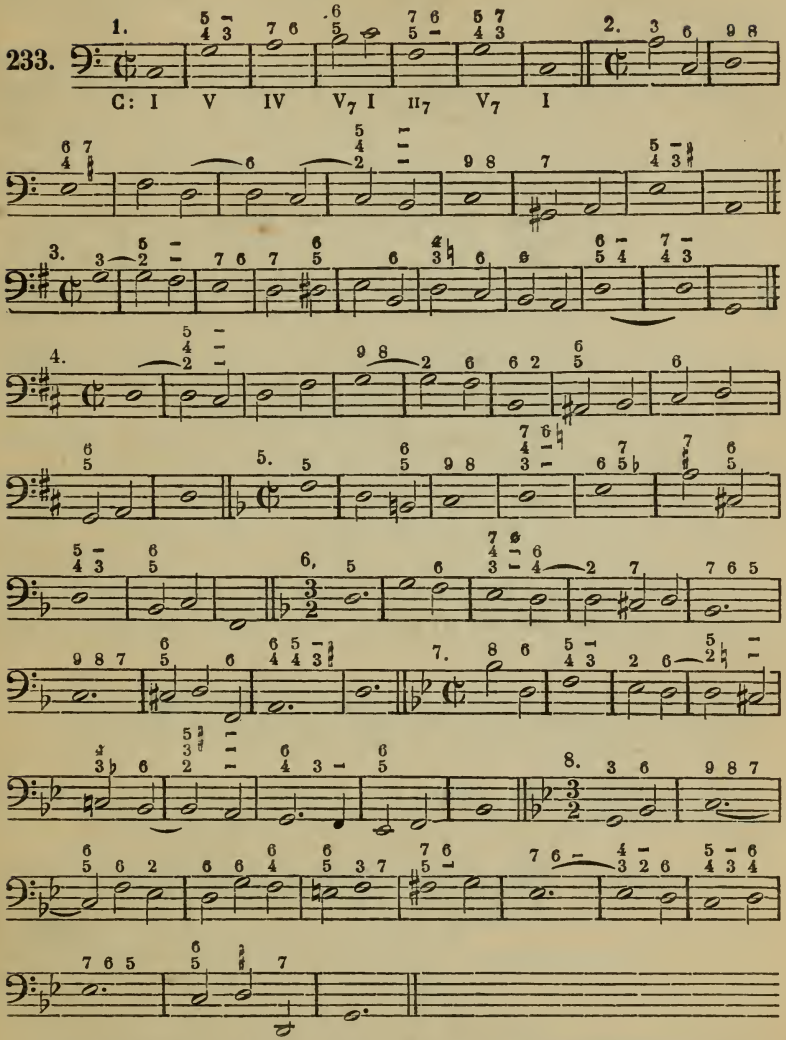
232.



In den nachfolgenden Aufgaben ist die erste Art, als die gewöhnlichste, gewählt.

Aufgaben.

233.



Es wird bei der Ausarbeitung dieser und der folgenden Aufgaben zweckmäßig sein, die Stimmen zu trennen und jede auf ein besonderes Liniensystem zu setzen. Diese partiturmäßige Art der Notierung gewährt für den Gang jeder einzelnen Stimme eine bessere Übersicht, wie sie überhaupt für das Lesen der Partituren eine nützliche Vorübung ist.

Hierbei wird es aber zweckmäßig sein, die Stimmen, die im reinen Satze immer als Singstimmen gedacht werden, in den ihnen von jeher zugeteilten Schlüsseln, deren Kenntnis jedem Musiker un-

entbehrlich ist, zu schreiben. Die Kenntnis dieser Schlüssel kann durch aufmerksame Übung und durch Vergleichung bereits gekannter sehr bald erreicht werden.

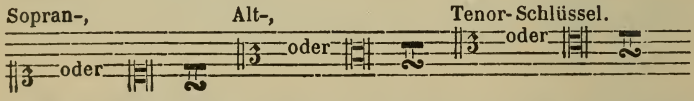
Anmerkung. Die Kenntnis des Alt- und Tenorschlüssels ist zum Verständnis und Lesen der Partituren notwendig, da viele Stimmen und Instrumente nur allein oder auch teilweise in diesen Schlüsseln geschrieben werden, und selbst die Kenntnis des Sopranschlüssels, der seltener vorkommt, gewährt bei verschiedenen Instrumenten, die eine besondere Stimmung haben, große Erleichterung im Lesen derselben, z. B. bei den Klarinetten.

Ist mithin fleißige Übung im Gebrauch dieser Schlüssel angelegentlichst zu empfehlen, so soll doch nicht unterlassen werden, darauf hinzuweisen, dass man sich für die drei obern Stimmen in Partituren jetzt ziemlich allgemein des Violinschlüssels bedient, wobei man den Tenor jedoch stets eine Oktave höher notiert als er klingt (vgl. S. 12). Auch untereinander gemischt kommen diese Schlüssel vor. So steht in manchen Partituren der Violinschlüssel für den Sopran, Alt und Tenor sind aber in besonderen Schlüsseln notiert, in andern Partituren wiederum (so namentlich in Mendelssohnschen) findet sich der Violinschlüssel für Sopran und Alt, der Tenorschlüssel für den Tenor angewandt.

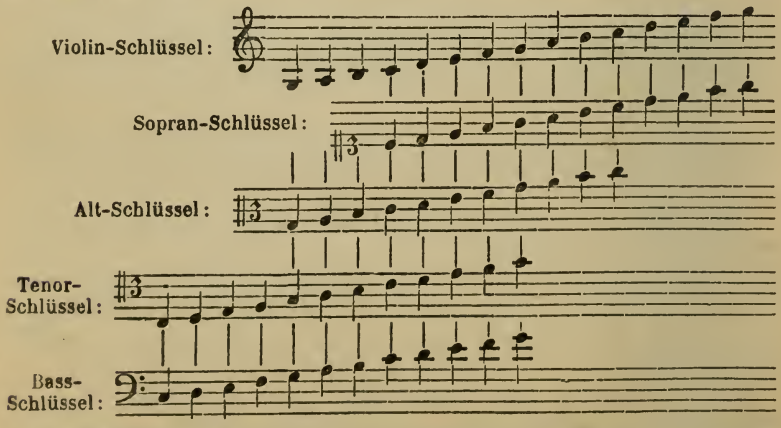
Den für die drei obern Stimmen, Sopran, Alt und Tenor, gebräuchlichen Schlüssel nennt man — *C*-Schlüssel.

Für die tiefste Singstimme, Bass, bleibt der früher benutzte *F*-Schlüssel oder Bass-Schlüssel in Geltung.

Die Stellung des *C*-Schlüssels zeigt stets das eingestrichene c an, und zwar so, dass für den Sopran dieses c sich auf der untersten, für den Alt auf der dritten, und für den Tenor auf der vierten Linie findet. Z. B.



Der gewöhnlichste Umfang der Stimmen stellt sich in diesen Schlüsseln so dar:



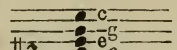
Anmerkung. Die Entstehung dieser verschiedenen Schlüssel aus einfachster Grundlage, aus der sogenannten Tabulatur (ein System von gewöhnlich zehn

Linien, auf welche sämtliche Stimmen notiert wurden mit besonderer Bezeichnung der Linien, auf welchen die drei Haupttöne *F C G* zu stehen kamen) ist interessant. S. dar. »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 11 u. 46.

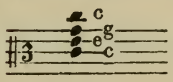
Die leichteste Art, sich diese Schlüssel einzuprägen, dürfte die sein, sich die Lage des *C*-Dreiklangs in den verschiedenen Stimmen genau zu merken, wodurch die dazwischen und daneben befindlichen Töne leicht aufzufinden sind.

So wird die Lage des vollständigen *C*-Dreiklangs mit Verdoppelung des Grundtons sein:

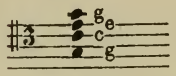
Im Sopran:



Im Alt:

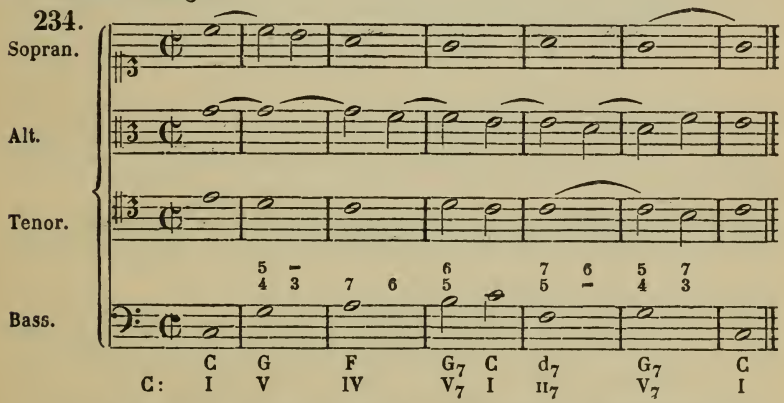


Im Tenor, am besten in der Quartsextaccordlage:



Die Ausführung der ersten Aufgabe von 233 in diesen Schlüsseln soll hier noch folgen:

234.



Die Ausführung dieser Beispiele erfordert bei aller Beobachtung der bisher gegebenen Regeln eine gewandte und oft freiere Führung der Stimmen in bezug auf ihre Stellung, da die Notwendigkeit einer bessern Lage der Vorhalte nicht selten auch Veränderung der Stimmenlage notwendig macht, die bisher immer möglichst gleichartig zu erhalten gesucht wurde.

Die weite Lage der Stimmen wird sich auf diese Weise von selbst finden, und diese wieder mit der engen vertauscht werden müssen, wo Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit es fordert.

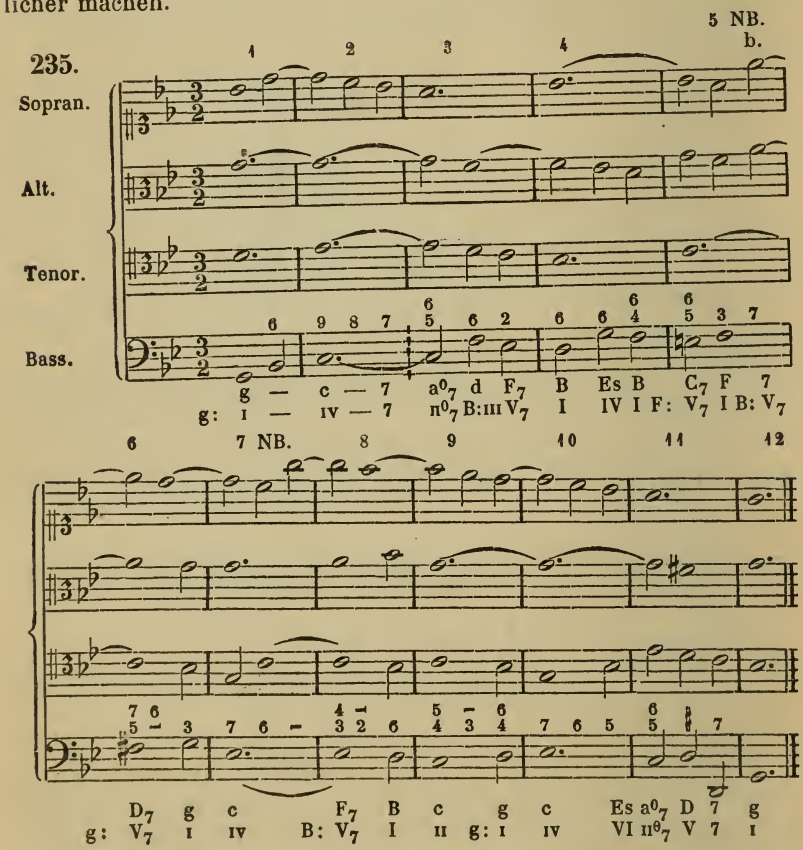
Bei dieser Vertauschung der Stellungen der Stimmen beobachte man folgende Regeln:

Die Stimmen können nie von einem Accord zu einem andern (fremden) außerhalb ihrer notwendigen Richtung

gleichzeitig fortschreiten oder springen, außer in einzelnen Fällen bei Versetzung **eines und desselben** Accordes in andere Lagen.

Jede Stimme kann dann ihre Lage verlassen, wenn eine oder mehrere auf einem Tone liegen bleiben.

Folgende Ausführung der 8. Aufgabe von 233 wird dies deutlicher machen.



Zur Erklärung dieser Ausführung diene folgendes:

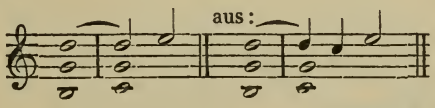
Die enge Lage, in der dieses Beispiel beginnt, wird im fünften Takte verlassen, in welchem die weite eintritt und bleibt, bis im elften Takte die enge wieder erscheint.

Dies wurde bewirkt durch eine freiere Führung des Sopran und Tenor. Der erstere springt im fünften Takte aus seiner Stellung in die Septime *es* (bei NB.), ein Sprung, der dann stattfinden kann, wenn der Grundton bereits vorhanden ist und liegen bleibt (wie hier das *F* im Bass); ebenso verlässt derselbe im siebenten Takte die Stellung durch einen Sprung in die Quinte *g* bei liegenbleibendem

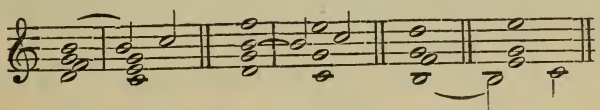
Accord, wodurch der Vorhalt in eine bessere Stellung kommt. Zuletzt wird die enge Lage wieder erreicht durch die bessere und freie Führung des Tenor im zehnten Takte.

Vorhalte von unten nach oben.

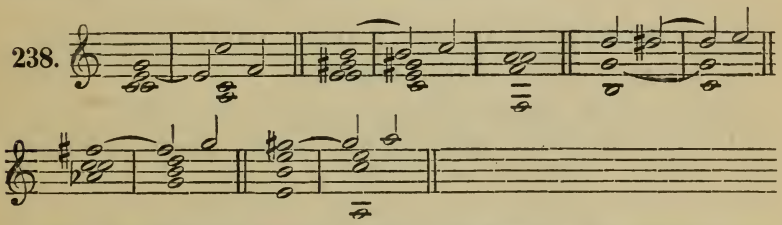
Vorhalte von unten nach oben sind nur in einzelnen wenigen Fällen als solche anzusehen; die meisten Fortschreitungen dieser Art sind aus dem früher behandelten Vorhalt von oben nach unten durch Zusammenziehung (Verkürzung) desselben mit einer Folge nach oben entstanden, z. B.

236. 

Der Vorhalt von unten nach oben kann stattfinden bei der Fortschreitung des Leittons:

237. 

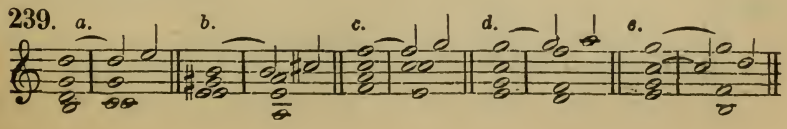
sodann bei manchen Intervallen, die eine halbe Stufe aufwärts fortschreiten, besonders bei denjenigen alterierten Accorden, die durch Erhöhung übermäßige Intervalle enthalten, z. B.

238. 

Zu bemerken ist hierbei, dass, wie früher, der Auflösungston (harmonische Ton) in keiner Stimme außer im Bass sich befinden darf.

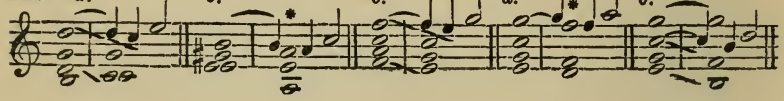
Anmerkung. Das letzte der obigen Beispiele bringt uns dieselbe Tonzusammenstellung, die oben (S. 53) sich als Septimenaccord der ersten Stufe in Moll ergab und die als Grundharmonie unbrauchbar erklärt wurde (siehe S. 63). Dass sie in obiger Anwendung einfach als Vorhalt des Leittons aufzufassen ist, bedarf keiner weitern Erklärung.

Andre Vorhalte, besonders diejenigen, die eine ganze Stufe aufwärts fortschreiten:

239. 

zeigen zum Teil das Unnatürliche ihrer Fortschreitung von selbst, teils muss sie die Theorie für unecht und für den reinen Satz nicht brauchbar erklären, so oft sie auch in der Praxis ihre Stelle finden dürften. Wollte man diese uneigentlichen Vorhalte nach der oben gezeigten Art (236) ausführen, würden fehlerhafte Fortschreitungen sich zeigen, auf die sie sich gründen:

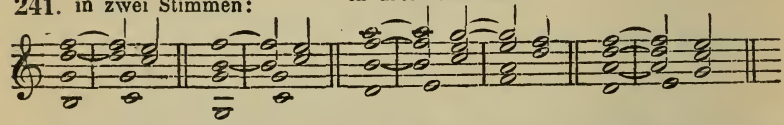
240. a. b. c. d. e.



Vorhalte in mehreren Stimmen.

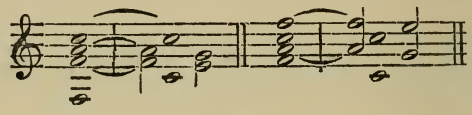
Vorhalte können in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit vorkommen:

241. Vorhalte in zwei Stimmen: in drei Stimmen:



Nicht selten zeigt sich auch der Quartsextaccord als Doppelvorhalt, z. B.

242.



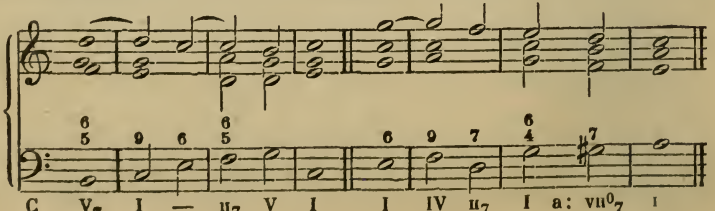
Freiere Bewegung der Stimmen bei Auflösung der Vorhalte.

Vorbereitung, Eintritt und Auflösung des Vorhaltes geschah in den früheren Beispielen durch zwei Accorde, da die nicht beteiligten Stimmen während der Auflösung desselben liegen blieben. Dasselbe kann auch bei drei Accorden stattfinden, wodurch der Accordwechsel und die Stimmenführung noch reicher und mannigfaltiger wird.

Es geschieht dies, wenn während der Auflösung des Vorhalts eine der übrigen Stimmen, meistens der Bass, oder mehrere zu gleicher Zeit fortschreiten und dadurch eine neue Harmonie bilden.

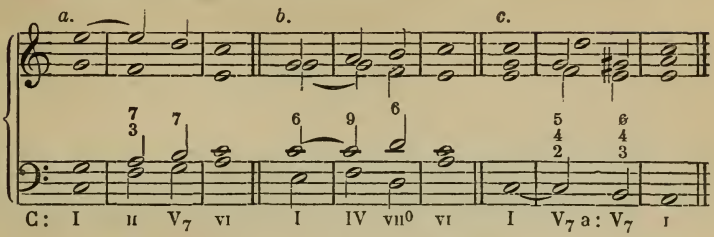
Zum Beispiel durch Fortschreitung des Basses:

243.



Durch Fortschreitung mehrerer Stimmen:

244.



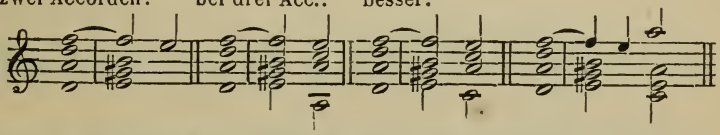
In allen diesen Beispielen erfolgt die Auflösung des Vorhalts regelmäßig während der Fortschreitung der übrigen Stimmen zu einer neuen Harmonie, deren Bestandteil der Auflösungston selbst ist.

Anmerkung. Zur Erläuterung der im neunten Kapitel ausgesprochenen Ansicht über Nonenaccorde mag hier bemerkt sein, dass viele Stellen, in welchen die None vorkommt und die von manchen als Nonenaccorde erkannt werden, sich auf obige Weise erklären lassen, wie in dem Beispiel 244 *b*., wo die kadenzierende Grundtonfortschreitung *F-h* sich leicht als die Fortschreitung eines Nonenvorhalts mit Benutzung dreier Accorde viel einfacher darstellt und zu demselben Ziele führt, wie bei allen folgenden Beispielen es sich auf gleiche Weise zeigt:

Nonenvorhalt:

bei zwei Accorden: bei drei Acc.: besser:

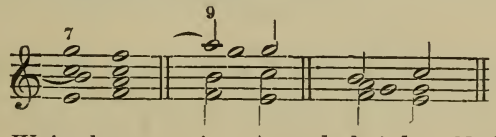
245.



Über die frei eintretende None wird später beim Orgelpunkt gesprochen werden.

Als Ergänzung des im neunten Kapitel Gesagten mag noch hinzugefügt sein, dass als ein Grund gegen selbständige Nonenaccorde auch die Unmöglichkeit gelten kann, sie mit dem Grundton zugleich in solche Verwechselung zu bringen, dass dieser in unmittelbare Nähe der None gebracht ist, wie dies bei den Septimenaccorden stets geschehen kann, z. B.:

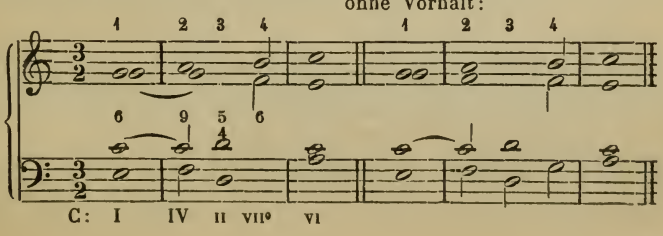
246.



Auf gleiche Weise können vier Accorde bei dem Vorhalt angewendet werden, wenn derselbe vor einem harmonischen Tone, der in den übrigen Stimmen nicht enthalten ist, steht, z. B.:

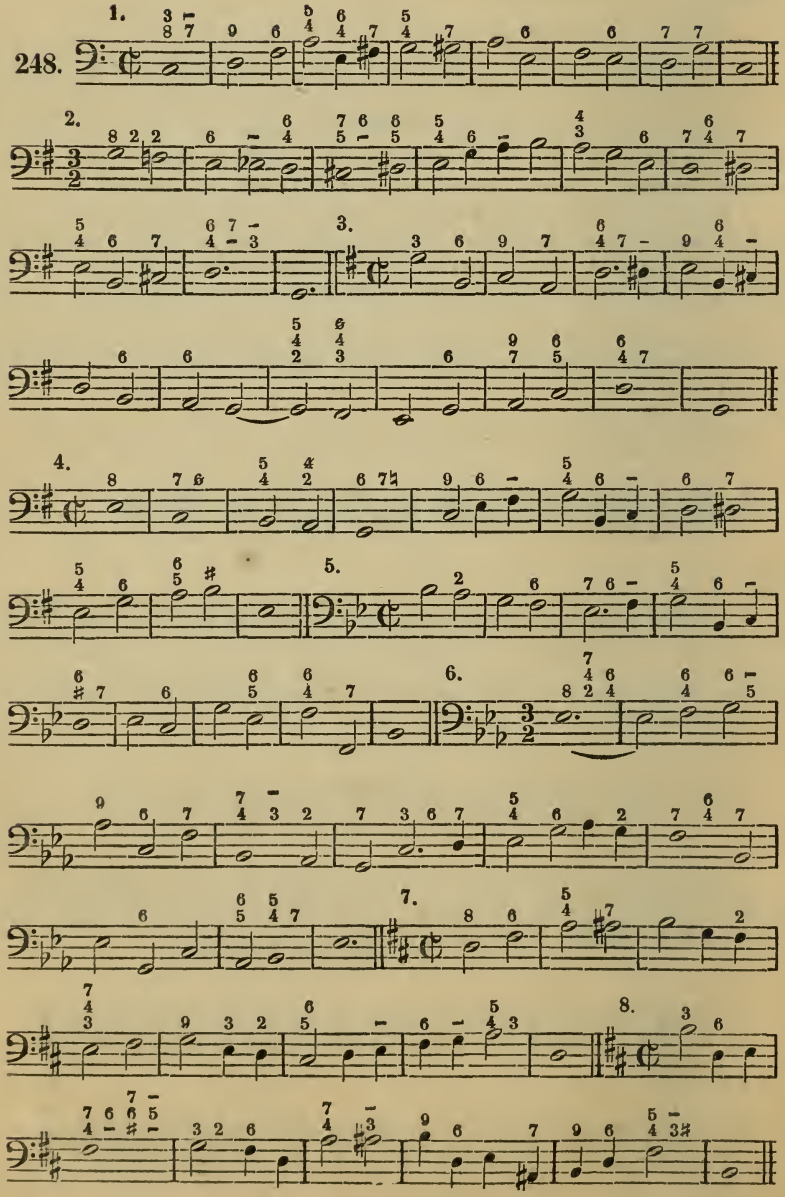
ohne Vorhalt:

247.



Aufgaben.

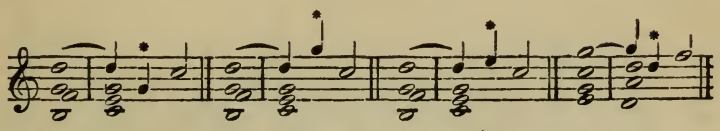
248.



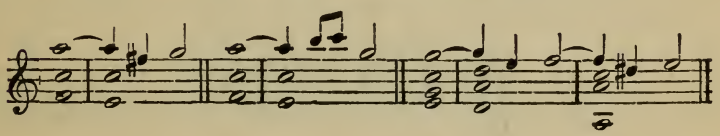
Zwischen Vorhalt und Auflösung können in derselben Stimme andre Töne eingeschoben werden.

Dies können sein:

1. Töne, die zum Accord gehören, z. B.:

249. 

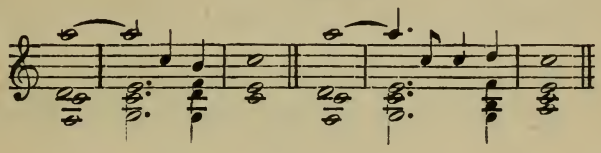
2. Harmoniefremde Töne, Wechselnoten, z. B.:

250. 

Die Erklärung dieser und ähnlicher Stellen wird durch die weiter unten sich findende Darstellung der Durchgangs- und Wechselnoten vervollständigt.

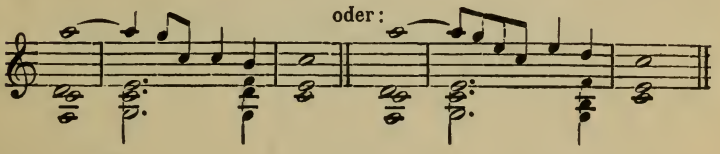
Es kommen auch Stellen vor, in welchen der Vorhalt gar keine Auflösung erhält, z. B.:

gewöhnlich auf diese Art:

251. 

Sie sind durch Auslassung aus folgenden Sätzen entstanden:

oder:

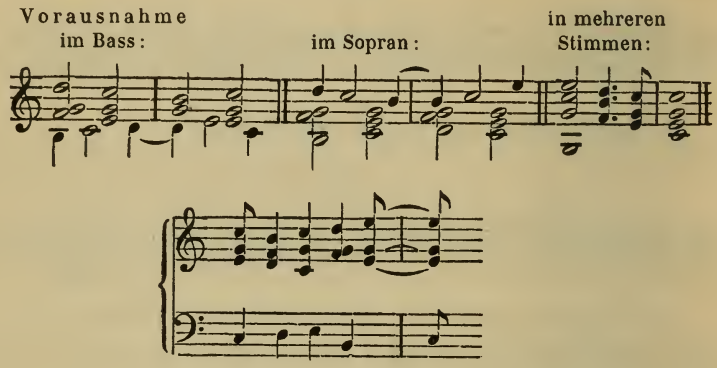
252. 

Vorausnahme (Anticipation).

Die Vorausnahme eines Tones, die seltener im Gebrauch ist als der Vorhalt, ist das Gegenteil von diesem und besteht darin, dass eine oder mehrere Stimmen früher Töne des nächstfolgenden Accordes hören lassen, als andre und als es die metrische Gliederung erwarten lässt.

Bei Noten langer Geltung und bei langsamer Bewegung kommt diese Art der Stimmenführung selten oder nicht vor, da die Härte der hier auftretenden Dissonanzen sich bis zur Unverständlichkeit steigern würde; meistens sind es kürzere Taktteile, die vorausgenommen werden, z. B.

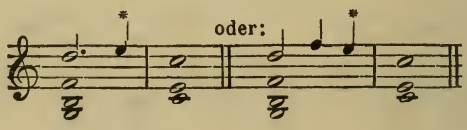
253.



Die Ähnlichkeit dieser Stimmenbewegung in ihrer metrischen Gestalt mit dem, was die allgemeine Musiklehre unter dem Namen synkopierte Noten begreift, ist unverkennbar, nur dass die letzteren nicht durch Vorausnahme der Accorde, sondern mehr durch Nachschlagen derselben gebildet sind, oder bloß rhythmische Geltung haben. Vgl. »Alfr. Richter, Elementarkenntnisse d. Musik«, S. 70.

Die Bewegung der Stimmen kann auch hier unter Umständen freier sein, z. B. kann ein andrer harmonischer Ton vorausgenommen werden, als jener, der beim Eintritt des Accordes beabsichtigt ist, wie in der bekannten Schlussformel:

254.

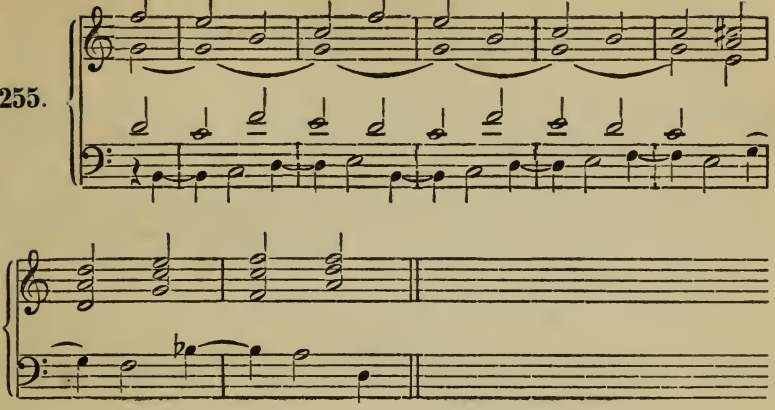


Als Gegensatz zur Vorausnahme kann noch angeführt werden das Nachschlagen harmonischer Töne, welches insofern mit den Vorhalten Ähnlichkeit hat, als auch hier Vorbereitung und Auflösung stattfindet, aber sich wieder wesentlich unterscheidet, da sein Charakter sich mehr in der metrischen und rhythmischen Bewegung ausprägt, weswegen dasselbe auch immer in größerer Reihenfolge auftritt, die Vorhalte aber unter ganz andern Bedingungen einzeln oder in größerer Anzahl erscheinen.

Eine Reihe solcher nachschlagender Töne würde folgende im Bass sein:

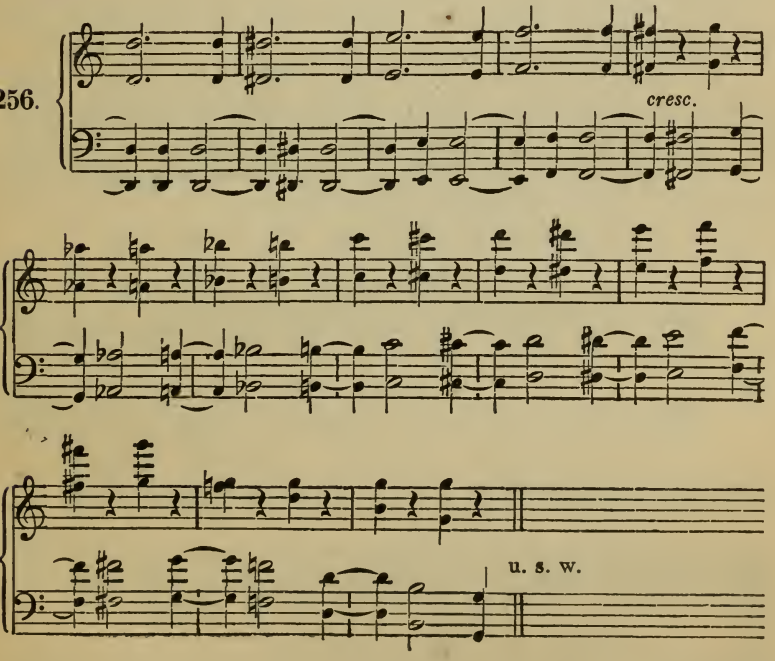
Allegro.

255.



Hierher würde auch jene Unisonostelle aus der Ouverture zu »Leonore« (No. 3) von Beethoven zu rechnen sein:

256.



Dreizehntes Kapitel.

Der Orgelpunkt. Liegende Stimmen.

Eine besondere Mannigfaltigkeit der Harmonien und eine Mischung derselben entsteht durch das Liegenbleiben einer, wohl auch mehrerer Stimmen auf einem Tone und durch die dadurch zufällig gebildeten Accorde.

Nicht selten trifft man, namentlich in dem Bass, sowohl am Anfang eines Tonstückes wie auch in der Mitte und am Schlusse desselben, da wo eine Kadenz eintreten soll, einen lang ausgehaltenen Ton, während die übrigen Stimmen, scheinbar ohne Beziehung zu demselben, ihre harmonische Bewegung fortsetzen.

Liegt dieser Ton in dem Bass, so wird er

Orgelpunkt

genannt; kommen solche lang ausgehaltene Töne in den übrigen Stimmen vor, so nennt man die letzten:

liegende Stimmen oder **liegende Töne.**

Anmerkung. Manche geben auch diesen letztern, aber mit Unrecht, den Namen Orgelpunkt.

Die Töne, die zum Liegenbleiben geeignet sind, sind die Tonika oder Dominante, auch kommen beide zugleich vor.

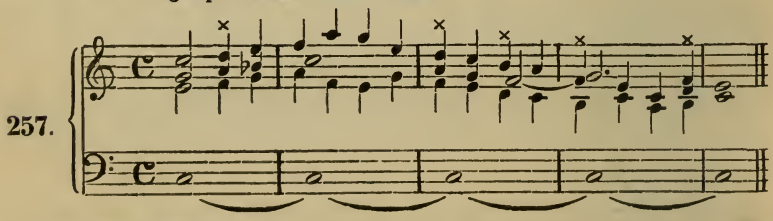
Anmerkung. Versuche, die in neuerer Zeit von manchen Komponisten mit der Terz des Dreiklangs angestellt worden sind, lassen das Unnatürliche und Gesuchte zu sehr hören.

Die harmonische Verbindung wie der Fortschritt der übrigen Stimmen während des Orgelpunktes geschieht immer nach den bekannten Regeln, so dass die zunächst untere Stimme die harmonische Führung übernimmt, und im allgemeinen ohne Berücksichtigung des liegenbleibenden Tones.

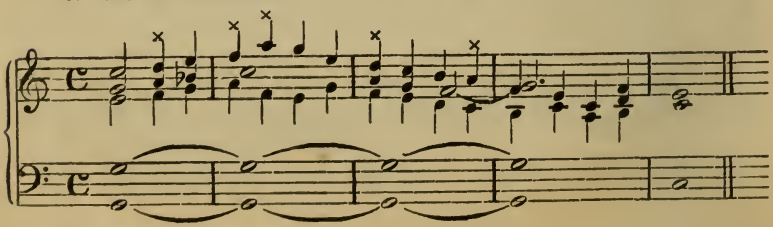
Es folgen zuerst einige Beispiele, bevor auf die Behandlungsart des Orgelpunktes näher eingegangen werden soll.

a. Orgelpunkt auf der Tonika:

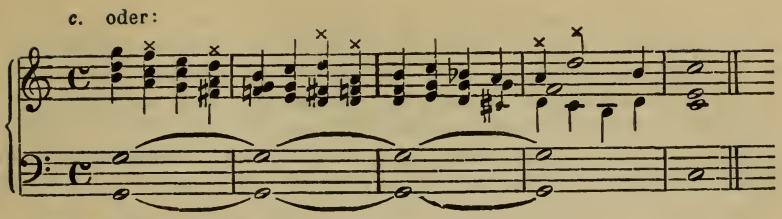
257.



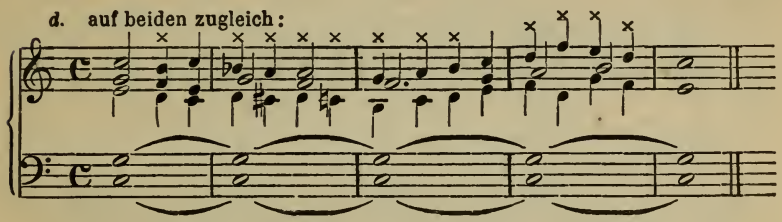
b. auf der Dominante:



c. oder:



d. auf beiden zugleich:



In diesen Beispielen sind diejenigen Accorde, zu denen der Basston harmonisch nicht gehört, durch Kreuze bezeichnet.

Für die Behandlung des Orgelpunktes mögen folgende Bemerkungen dienen:

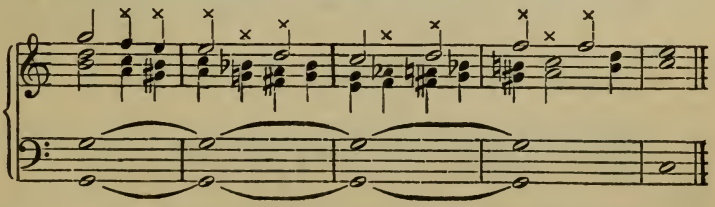
1. Der Eintritt des Orgelpunktes erfolgt auf einer rhythmisch und metrisch bestimmten Zeit,
2. durch einen Accord, zu welchem der Basston harmonisch gehört,
3. der letzte Accord des Orgelpunktes muss ebenfalls mit diesem harmonisch sein.

Das erste geschieht am Anfang oder am Schlusse einer Periode oder Abteilung derselben und auf der Thesis; das zweite und dritte gewöhnlich durch den Grundton eines Dreiklangs, wie im Beispiel 257 *a.*, *c.*, *d.*, oder wie bei *b.* durch den Quartsextaccord.

Zu beobachten ist ferner, dass die dem Basston fremden Accorde nicht zu häufig aufeinander folgen, sondern öfters mit Accorden wechseln, zu denen der Orgelpunkt harmonisch gehört. Es ist dies notwendig, um Abschweifungen zu verhüten, die den Charakter des Orgelpunktes, der nur in dem festen Zusammenhalten verschiedener Accordverbindungen zu finden ist, verletzen würden.

So würde folgender Orgelpunkt in dieser Beziehung zu tadeln sein:

258.

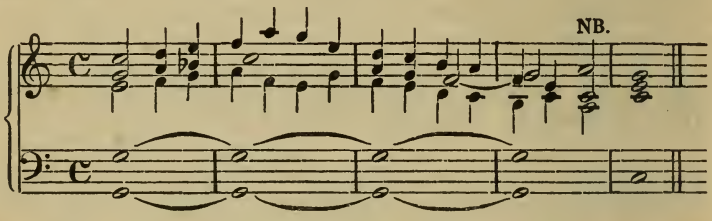


Die dem Bass zunächst liegende Stimme, im vierstimmigen Satze der Tenor, wird bei dem Orgelpunkt die Grundstimme der harmonischen Führung. Daher werden alle notwendigen Fortschreitungen von dieser Stimme bedingt sein, wenn auch der Orgelpunkt zufällig zur Harmonie

gehören sollte. So wird in dem Beispiele 257 *a.* der Fortschritt des *b* im Alt (im ersten Takte) durch die Führung der übrigen Stimmen bestimmt, und nicht dadurch, dass es Septime zum Bass ist.

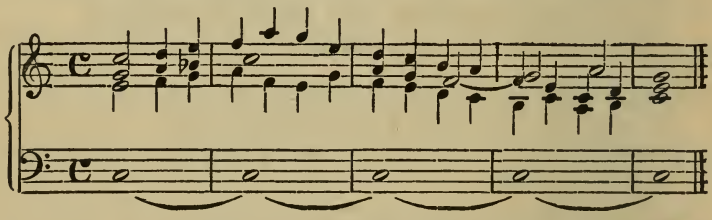
Steht der Orgelpunkt auf der Dominante, wie es häufig am Schlusse der Fall ist, so kann auf demselben kein Plagalschluss gebildet werden, wie sich schon aus der dritten der oben angeführten Regeln ergiebt. Z. B.

259.



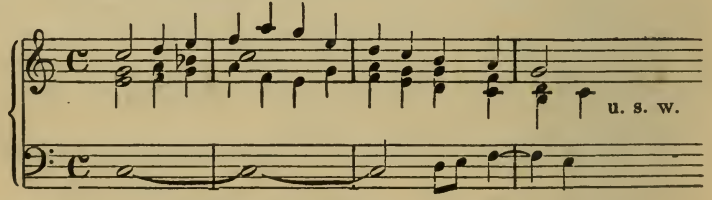
Der Plagalschluss kann aber bei dem Orgelpunkt der Tonika erfolgen·

260.



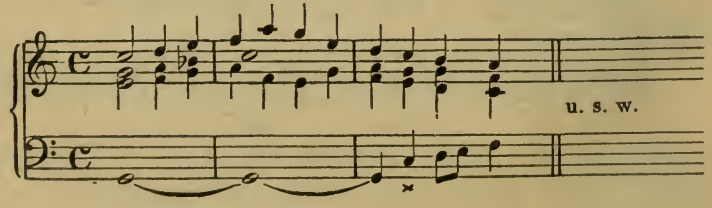
Das Ende des Orgelpunktes ist überhaupt ebenso sorgfältig zu beachten wie der Eintritt. In den oben angeführten Beispielen erfolgt dasselbe immer durch eine Kadenz. In diesem Falle hat es keine Schwierigkeit, außer an Stellen wie bei Nr. 259. Der Orgelpunkt kann aber auch früher schon zur harmonischen Führung übergehen, und dann ist die dritte Regel sorgfältig zu beachten. Z. B.

261



Folgendes Abbrechen würde aber nicht gut sein:

262.



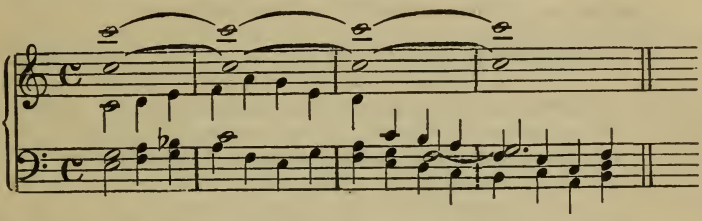
Liegende Stimmen.

Die nach Art des oben beschriebenen Orgelpunktes auf einem Ton liegenbleibenden Ober- und Mittelstimmen sind seltener als jener, und erfordern in ihrer Behandlung größere Behutsamkeit.

Ausgehaltene Töne dieser Art sagen dem Charakter dieser Stimmen nur dann zu, wenn sehr selten zu ihnen nicht gehörige Accorde dabei erscheinen, da diese Stimmen nicht die Kraft des Gegengewichts gegen fremde Accorde besitzen, die dem Bass oder der untern Stimme eigen ist.

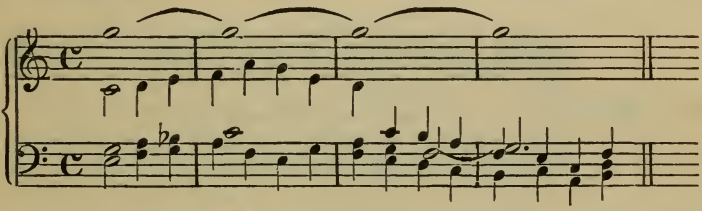
So wird der Orgelpunkt des Beispiels 257 *a.*, in die obere Stimme verlegt, in den letzten Takten sehr unnatürlich klingen:

263.



während folgender als Dominante ausgehaltener Ton deswegen besser ist, weil die letzten Accorde des Beispiels zu demselben gehören:

264.



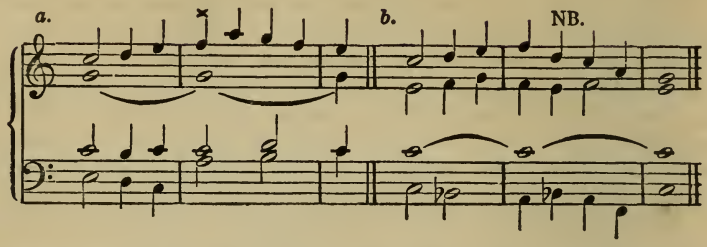
Als Beispiel wirkungsvoller Benutzung liegender Stimmen und fortklingender Töne und für die Behandlung derselben kann angeführt werden eine Stelle im »Gloria« der *C*dur-Messe von Cherubini, da wo die Violinen *as* für längere Zeit aushalten, während der Chor und die beteiligten Instrumente unterhalb desselben ihre besonderen melodischen und harmonischen Fortschreitungen ausführen; ebenso das lang gehaltene *D* der Violinen in der Einleitung zur Ouverture »Meeresstille und glückliche Fahrt« von Mendelssohn-Bartholdy. In beiden Stellen werden sich selten Accorde finden lassen, zu welchen der ausgehaltene Ton nicht harmonisch gehört.

Hierher ist auch das Trio des Scherzo der *A* dur-Symphonie von Beethoven zu rechnen, welches durchgängig auf dem *A* basiert ist und welches sich bald als liegender Ton in den Ober- und Mittelstimmen, bald als Orgelpunkt in den tiefsten zeigt, und das ganze Stück hindurch als Grundlage dient.

Liegende Töne in den Mittelstimmen sind mit denselben Rücksichten zu behandeln, wie die der Oberstimme. Bei Instrumentalkompositionen erscheinen sie immer verhältnismäßig verstärkt: im vierstim-

migen Satze kommen sie nur selten und in nicht zu großer Ausdehnung vor. Z. B.:

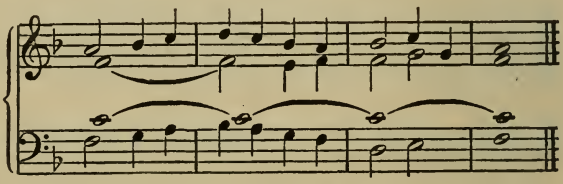
265.



Anmerkung. Als Ergänzung des über die Nonenaccorde Gesagten mag hier noch folgendes stehen.

Im vorstehenden Beispiel *b.* findet sich, wenn die liegende Stimme hinzugerechnet wird, ein vollständiger Nonenaccord in verwechselter Lage mit regelmäßiger Auflösung. Es ist schon früher über die Nonenaccorde bemerkt worden, dass die Verwechselungen derselben nicht so gebraucht werden können, dass Grundton und None in unmittelbare Nähe gebracht werden, wie bei den Septimen. Dass sie in größerer Entfernung zusammen vorkommen können, wie oben, giebt noch keinen Grund, sie als selbständige Accorde zu betrachten, da sie nur unter oben befindlichen Verhältnissen vorkommen, nämlich bei einem liegenden Tone, dessen Charakter es aber ist, auch ihm fremde Harmonien zu tragen, wie z. B. bei folgender None, die doch in der That keinen Nonenaccord bildet:

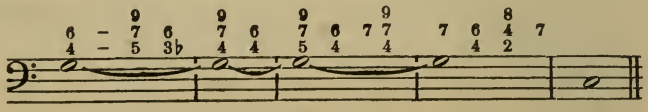
266.



Will man die harmonische Fortschreitung über dem Orgelpunkt durch Zahlen bezeichnen, so müssen sich dieselben stets auf den liegenden Ton im Bass beziehen, wodurch in vielen Fällen die sonst gewöhnliche Bezeichnung der Accorde sich verändert.

So würde der unter Nr. 257 *b.* befindliche Orgelpunkt so bezeichnet werden können:

267.



Eine solche Bezeichnung ist der schweren Übersichtlichkeit und dabei ihrer Unvollständigkeit wegen nur zu besonderen Zwecken üblich, weshalb man in Partituren, wo Bezifferung angebracht ist, nicht selten bei dem Orgelpunkt die Worte »*tasto solo*« findet, was andeutet, dass bei der sonst üblichen Orgelbegleitung nur der Orgelpunkt selbst angegeben werden soll.

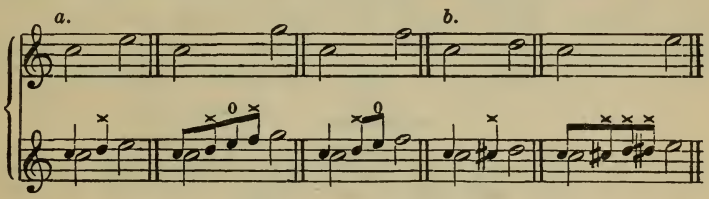
Vierzehntes Kapitel.

Durchgehende Noten. Wechselnoten.

Unter die harmoniefremden Töne sind besonders die Durchgangs- und Wechselnoten zu rechnen.

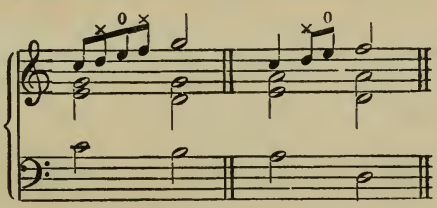
Die ersten entstehen durch die Ausfüllung größerer oder kleinerer harmonischer Stimmenschritte mit dazwischenliegenden Tönen. Z. B.:

268.



Die durch ein Kreuz × bezeichneten Noten bilden den Durchgang, die mit 0 bezeichneten sind harmonische Nebentöne, insofern nämlich zu der ersten Note ein *C*- oder A-Dreiklang gedacht werden kann. Z. B.:

269.

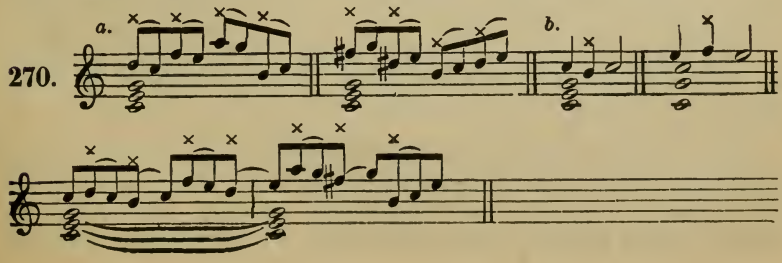


Die unter *a.* des Beispiels 268 befindlichen Durchgangsnoten nennt man diatonische, die unter *b.* chromatische Durchgänge.

Die durchgehenden Noten gehen von der harmonischen Note aus zu einer andern harmonischen Note; sie erscheinen daher nicht mit dem Eintritt des Accordes, sondern nach demselben auf kleineren Taktgliedern, und können nur stufenweise angebracht werden.

Wechselnoten dagegen nennt man diejenigen harmoniefremden Töne, die entweder im Charakter eines Vorhalts oder Vorschlags zur Zeit des harmonischen Auftrittes (also in diesem Sinne auf gutem Taktteile) erscheinen und sich an die harmonische Note anschließen (270 *a.*), oder nach Art der durchgehenden Noten auf schlechtem Taktteile zur melodischen Ausschmückung zweier gleichlautender Noten dienen (270 *b.*):

270.

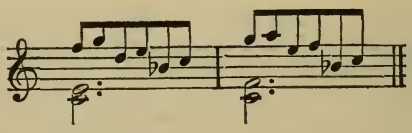


Die Wechselnote kann daher **sprungweise** auftreten, muss sich aber eng an die harmonische Note anschließen, wie die Beispiele in 270 zeigen.

Ferner ist aus obigen Beispielen zu sehen, dass die Wechselnoten sowohl durch die der harmonischen Note zunächst liegende unterhalb, als auch oberhalb gebildet werden können.

Die Wechselnote unterhalb der harmonischen Note hat, besonders wenn sie nach Art eines Vorschlags auf gutem Taktteil eintritt, das Eigentümliche, dass sie gern eine kleine Sekunde zur Hauptnote bildet, wodurch chromatische Töne entstehen, wie aus 270 zu ersehen ist, und Sätze folgender Art würde man nicht bilden können:

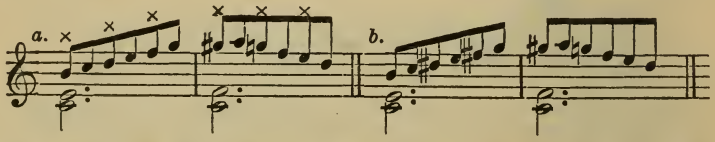
271.



Dies gilt namentlich von den sprungweise angebrachten Wechselnoten.

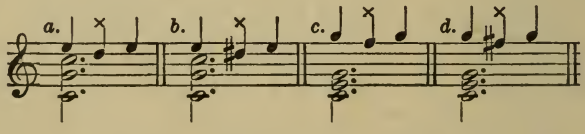
Anders ist es, wenn sie in fortlaufender Reihe erscheinen, wodurch sie zugleich den Charakter der Durchgangsnoten annehmen. So würde folgende Reihe von Wechselnoten *a.* nicht notwendig so zu bilden sein, wie bei *b.*:

272.



Jene Wechselnoten unterhalb, die auf schlechte Zeiten fallen, bedürfen nur teilweise der kleinen Sekunde. So wird in dem Beispiel 273 *a.* nicht notwendig gebildet sein wie *b.*, während *c.* nicht so gut ist wie *d.*

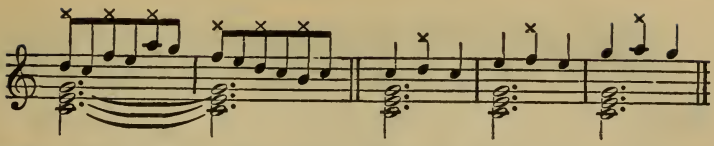
273.



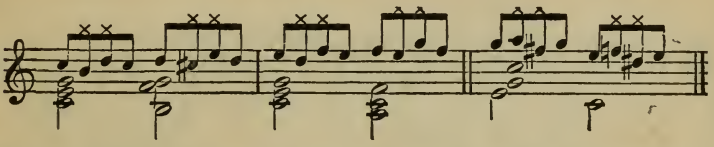
Bestimmte Regeln lassen sich hierüber nicht geben, es ist auch insofern unnötig, als jedes musikalische Ohr hier gewiss das Rechte treffen wird.

Anmerkung. Die Terz des Dreiklangs verträgt die Wechselnote als ganze Stufe eher als die Quinte und Oktave desselben. Da bei der letzten die Wechselnote zugleich als Septime erscheinen kann, so kann nur die Folge darüber bestimmen.

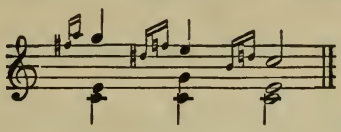
Wechselnoten oberhalb der harmonischen Note, sie mögen frei (sprungweise) oder in der Weise wie 273 eintreten, können große und kleine Sekunden zum Accordton bilden, weil sie stets diatonisch gebildet werden und sich daher nach Tonart und Modulation richten.

274. 

Nicht selten trifft man Figuren, in welchen Wechselnoten oberhalb und unterhalb der Accordnote nacheinander benutzt sind. Z. B.

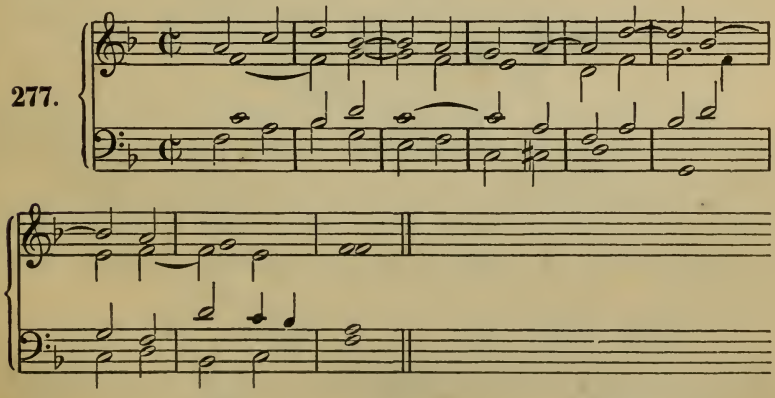
275. 

Hierauf gründet sich auch folgende oft vorkommende Verzierungsart:

276. 

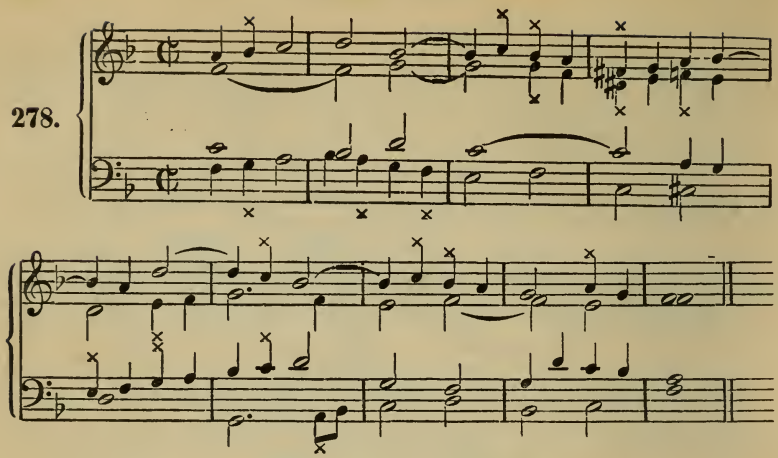
Durchgehende und Wechselnoten können in allen Stimmen vorkommen. Geschieht es in einer vorzugsweise allein, so wird sie gegen die übrigen bedeutend hervortreten und mehr melodischen Charakter erhalten, während die übrigen Stimmen zur Begleitung dienen. Soll dies nicht der Fall sein, so können alle Stimmen abwechselnd durch solche Nebennoten hervorgehoben werden und dadurch an Bedeutung gewinnen. Überall, wo sich Stellung und Fortschritt einer Stimme zur Anbringung solcher Nebennoten eignet, wird sich dieselbe hierdurch melodisch bedeutender ausbilden lassen; nur muss auch hierbei das rechte Maß getroffen werden, da sonst leicht Überfüllung und Unklarheit entstehen kann.

Folgender einfach harmonische Satz:

277. 

würde sich durch Benutzung obiger Nebentöne so gestalten lassen:

278.

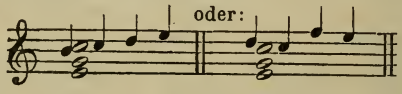


Die Durchgangs- und Wechselnoten sind hier durch Kreuze (×) bezeichnet.

Dass durch solche Anhäufung harmoniefremder Töne der Satz leicht an Überladung leiden kann, ist an dem obigen Beispiel zu sehen, wenn es in schnellem Tempo ausgeführt wird, wogegen langsame Bewegung dieser Schreibart mehr zusagt.

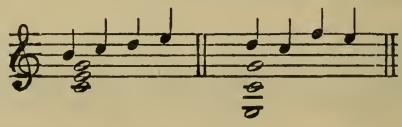
Wie bei den Vorhalten bereits früher bemerkt wurde, ist auch bei Anbringung der Wechselnoten darauf zu sehen, dass keine Stimme den harmonischen Ton erhält, der in einer andern durch eine Wechselnote eingeführt wird, z. B.

279.



Dies kann nur dann geschehen, wenn die Entfernung des harmonischen Tons von der harmoniefremden Note wenigstens eine Oktave beträgt, z. B.:

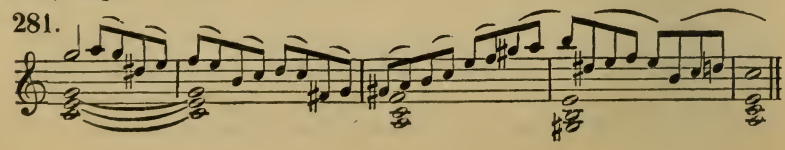
280.



Diese Verdoppelung wird nach den Grundsätzen der Verdoppelung überhaupt besser bei dem Grundton oder der Quinte, als bei der Terz des Stammaccordes stattfinden.

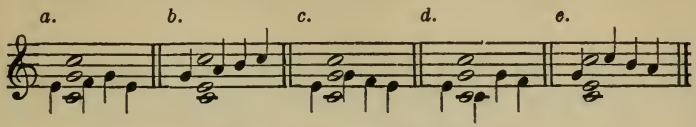
Bei schneller Bewegung und längerer Durchführung solcher durch Wechselnoten gebildeten Figuren finden jedoch andere Rücksichten statt, wie folgender Satz, der freilich nicht als vierstimmiger Gesangsatz gelten kann, zeigt:

281.



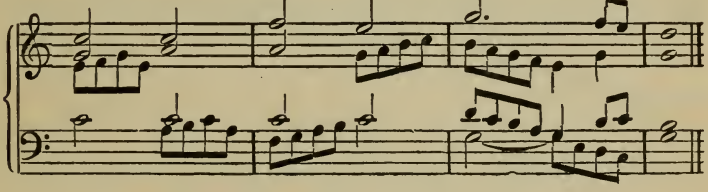
Bei den regelmäßigen Durchgangsnoten sind in bezug auf Annäherung an harmonische Töne gleiche Rücksichten zu nehmen, und Figuren wie 282 *a.*, *b.* zeigen sich nicht so rein, wie bei *c.*, *d.*, *e.*

282.



Schnellere Figuren gestatten auch hier diese Annäherung eher, z. B.:

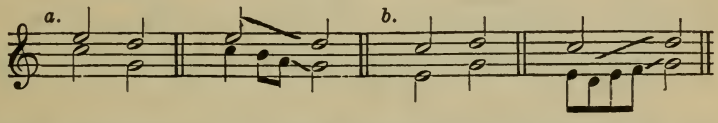
283.



Fehlerhafte Fortschreitungen bei Durchgangs- und Wechselnoten.

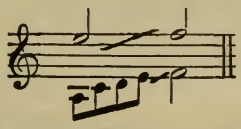
Da die durchgehenden Noten die sprungweise Bewegung der harmonischen Fortschreitung auszufüllen berufen sind, hat man beim Wechsel der Harmonie darauf zu sehen, dass keine falschen Fortschreitungen entstehen, wie in den folgenden Beispielen aus verdeckten Quinten offene werden:

284.



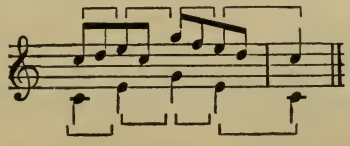
Offene Oktaven mit Durchgangstönen gebildet können nicht vorkommen, weil die erste derselben ebenso harmonisch sein wird, wie die zweite:

285.



Hingegen werden in folgenden Stellen die durchgehenden Noten die offenen Oktaven nicht verdecken, folglich als fehlerhaft gelten:

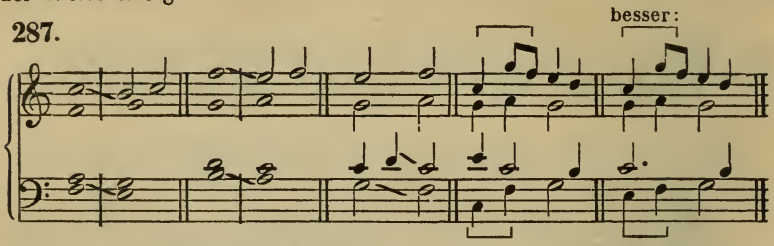
286.



Anmerkung. Letztere Art der Oktaven kann bei Instrumentalsätzen unter der Bedingung beabsichtigter Verstärkung und Verdoppelung der harmonischen Töne Anwendung finden.

In gleicher Weise wird der Eintritt oder Fortschritt der Wechselnote bei gerader Bewegung fehlerhaft zu nennen sein, wenn er in folgender Weise erfolgt:

287.

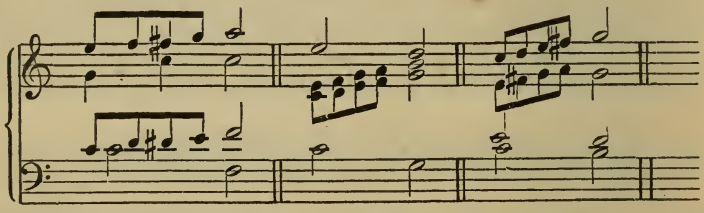


Das letzte Beispiel ist deshalb besser, weil die Oktavenfortschreitung verdeckt erscheint.

Durchgangs- und Wechselnoten in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit.

Die Bewegung der Durchgangsnoten in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit ist bei der geraden Bewegung in Terzen- und Sextengängen am geeignetsten. Z. B.:

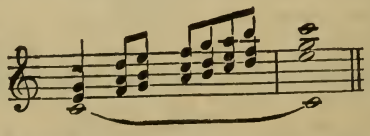
288.



Die freie Bewegung der Stimmen mit Benutzung der Durchgangsnoten kann auch Sekunden-, Quarten-, Quinten-, Septimenparallelen aller Art hervorbringen, die aber großer Vorsicht bedürfen und ihrer widrigen Wirkung wegen nur einzeln unter sehr günstiger Stimmenführung anzubringen sein dürften.

Quartenfortschreitungen sind gut, wenn eine dritte Stimme als Unterterz hinzugefügt wird:

289.

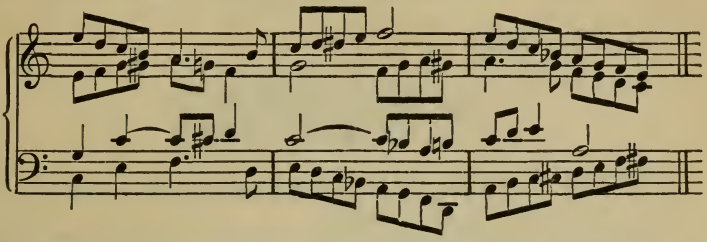


Einzelne Quintenfolgen aus Durchgangsnoten entstanden trifft man zuweilen in guten Kompositionen, was aber kein Grund ist, sie im allgemeinen als fehlerlos anzuempfehlen (siehe über Quintenfolgen das S. 15 u. f. Gesagte).

Ebenso kann die Härte der Septimenfolgen nur durch günstige Stellung, gute Stimmenführung im ganzen, überhaupt durch Tempo, Bewegung u. s. w. gemildert werden.

In der Gegenbewegung geben die verschiedenen Intervalle der Durchgangsnoten dem Satze oft eine besondere, eigentümliche Färbung, und tragen viel zur Selbständigkeit der Stimmen bei, nur dürfen sie nicht zu gehäuft und in zu vielen Stimmen zu gleicher Zeit erscheinen.

290.

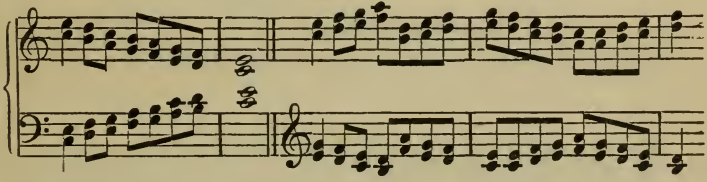


Auch hierbei wird man finden, dass diejenigen Durchgangsnoten, die mit andern, außer der zum Grunde liegenden einfach harmonischen Struktur, eine gleichsam innerste neue (durchgehende) harmonische Führung bilden, natürlicher und milder sind, als diejenigen, deren Zusammenstellung sich harmonisch nicht nachweisen lässt.

Über den Wert solcher Sätze kann aber nur mit Berücksichtigung des Charakters, Tempos eines Tonstücks geurteilt werden.

Bei regelmäßigen diatonischen Fortschreitungen können viele Stimmen zu gleicher Zeit Durchgangstöne erhalten. Z. B.:

291.



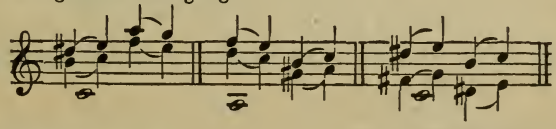
Bei allen solchen Stellen kommt es immer darauf an, dass beim Wechsel der Harmonie, der im letzten Beispiel auf dem halben Takt erfolgt, die Stimmen sich in einer Stellung befinden, die erlaubt, ihren Fortschritt regelmäßig zu bilden.

Wechselnoten können in verschiedenen Stimmen vorkommen:

a. in zwei Stimmen:

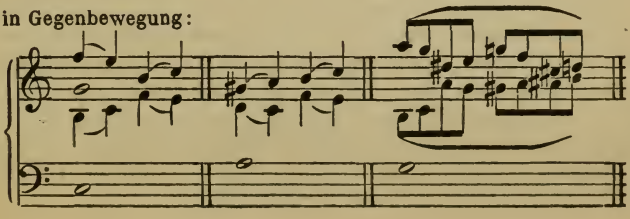
bei gerader Bewegung:

292.

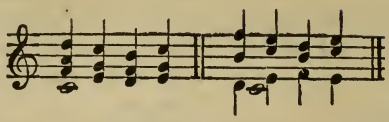


in Gegenbewegung:

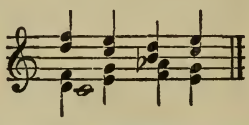
293.



b. in drei Stimmen:

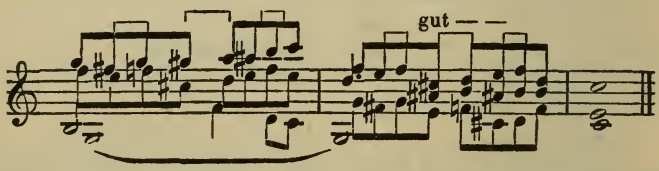
294. 

c. in vier Stimmen:

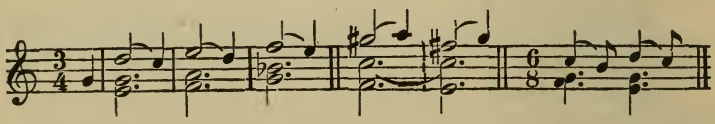
295. 

Anmerkung. Die meisten der obigen Beispiele können auch als harmonische Fortschreitungen beim Orgelpunkt gelten.

Aus diesen Beispielen geht hervor, dass bei der geraden Bewegung zweier Stimmen auch in Wechselnoten die Terzen- und Sextenfortschreitung am natürlichsten erscheint, während die Sekunden-, Quarten-, Quinten- und Septimenparallelen stets sehr widrige Wirkung hervorbringen. So dürfte wohl niemand leicht Wechselnoten folgender Art für gut erklären:

296. 

Wechselnoten können auch von längerer Dauer sein, als die harmonische Note, an die sie sich schließen. Z. B.:

297. 

Die Bedeutung der in dem zwölften bis vierzehnten Kapitel erklärten Gegenstände für die Komposition ist groß genug, um dieselben einer sorgfältigen Untersuchung zu unterwerfen, wie deren gründliche Kenntnis zum Verständnis innerer harmonischer Struktur einer Komposition wesentlich beiträgt. — Es bleibt noch übrig, über ihr Verhältnis zum reinen Satze, dem Gegenstande unsrer nächsten Studien, zu sprechen.

Da Seite 12 über den Begriff »reiner Satz« nur ganz im allgemeinen gesprochen wurde, so wird es notwendig, die Frage hier enger zu fassen und etwa so zu stellen:

Welche Verwendung dieser Kompositionsmittel gestattet unser nächster Zweck, die Übungen im reinen Satze?

Es ist unleugbar, dass sich die in diesem Kapitel erklärten Mittel besonders dazu eignen, die Stimmen auszubilden und auszuschmücken.

Handelt es sich aber zunächst um Erkennung und Ausführung einfacher harmonischer Bildungen, so wird zwar alles, was geeignet ist, die Stimmen auszubilden, mit Recht benutzt werden, andres aber, was ihnen bloß zur Ausschmückung dient, entfernt, kurz das Wesentliche von wesentlichen getrennt bleiben müssen.

Zu dem Unwesentlichen wird immer zu rechnen sein erstens:

alle harmonischen Künsteleien überhaupt, insofern ihnen keine innere Notwendigkeit zum Grunde liegt; unnatürliche Einführung wenig fügsamer und daher selten gebrauchter Harmoniefolgen.

Sie bringen leicht Überfüllung, schwülstige Überladung des Tonsatzes hervor und geben eher von einem krankhaften oder geistig-schwachen Zustand Zeugnis, als von Ursprünglichkeit und frischer, freier, kräftig-sicherer Bewegung; sodann:

unregelmäßige Einführung der Vorhalte; der Gebrauch liegender Stimmen, der vorausgenommenen und der nachschlagenden Töne;

besonders aber:

die frei anschlagenden Wechselnoten und die daraus gebildeten Figuren, kurz alles, was einem einfachen, guten vierstimmigen Gesange unangemessen erscheint.

Wird überhaupt die Gesangskomposition als die Basis angenommen, auf die sich alle Musik gründet, so wird bei derselben von selbst manches ausgeschlossen bleiben, was den Instrumentalkompositionen angemessen ist.

Wenn auch zur Übung im Gebrauch der Harmonien und zur Erlernung einer guten und reinen Stimmenführung die Bearbeitung von Chorälen oder choralmäßigen, einfachen Sätzen zunächst am zweckmäßigsten vorgeschlagen werden kann, so wird auch diese die Benutzung jener Mittel, insoweit sie nicht bloß zur Ausschmückung, sondern zur Ausbildung der Stimmenführung dienen, nicht ausschließen.

Hierzu ist besonders der Gebrauch der Vorhalte, der regelmäßigen Durchgangs- und Wechselnoten zu rechnen.

Nach Vorstehendem mag nun die Strenge des reinen Satzes bei dem ersten Studium der Harmonie und bei spätern kontrapunktischen Arbeiten beurteilt werden, die vieles als unzweckmäßig, unwesentlich und als von der Hauptsache ablenkend verbietet, was die Praxis an geeigneten Stellen gern benutzt. —

Zum vollständigen Verständnis aller bisher besprochenen Gegenstände wird das gründliche Studium guter Kompositionen dienen; für die eignen Versuche wird in der dritten Abteilung dieses Buches das neunzehnte Kapitel Gelegenheit bieten, in welchem wir auf diese Gegenstände zurückkommen.

Fünfzehntes Kapitel.

Durchgehende Accorde.

Durchgehende Accorde nennt man solche, die bei kleineren Taktgliedern nach Art der Durchgangsnoten in mehreren Stimmen als wirkliche Accordgestaltungen erscheinen, bei deren Eintritt und Behandlung sich aber mitunter eine von den allgemeinen Regeln der Accordverbindung abweichende Art finden lässt.

Eine Art derselben zeigte sich bereits bei solchen Durchgangs- und Wechselnoten in drei Stimmen, die accordliche Gestalt annehmen, z. B. in Nr. 294 und 295. Ebenso kann man in gewissem Sinne die meisten Accorde, die über einen Orgelpunkt gebildet werden, durchgehende nennen.

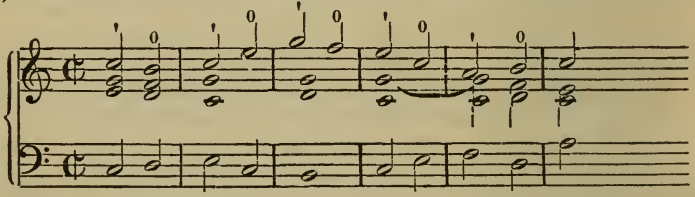
Es giebt aber noch andre Erscheinungen der Art, die hier erläutert werden sollen.

Wie überhaupt Durchgangs- und Wechselnoten sich vorzüglich auf das Taktverhältnis stützen, so wird es auch nötig, zur Erklärung der durchgehenden Accorde auf die verschiedene Takteinteilung einen Blick zu werfen.

Es ist bekannt, dass bei den einfachen geraden Taktarten der natürliche Accent auf dem ersten Taktteile ruht, während der zweite ein minderes Gewicht erhält. S. »A. Richter, Elementark. d. Musik«, S. 66 f.

Ist nun die harmonische Fortschreitung einfach auf zwei Taktteile gegründet, so werden auch die Harmonien, die auf den guten Taktteil (Thesis) kommen, als die gewichtigeren erscheinen und stets als das Ziel gedacht werden müssen, zu welchem die Accorde des zweiten Taktteils (Arsis) führen:

298.

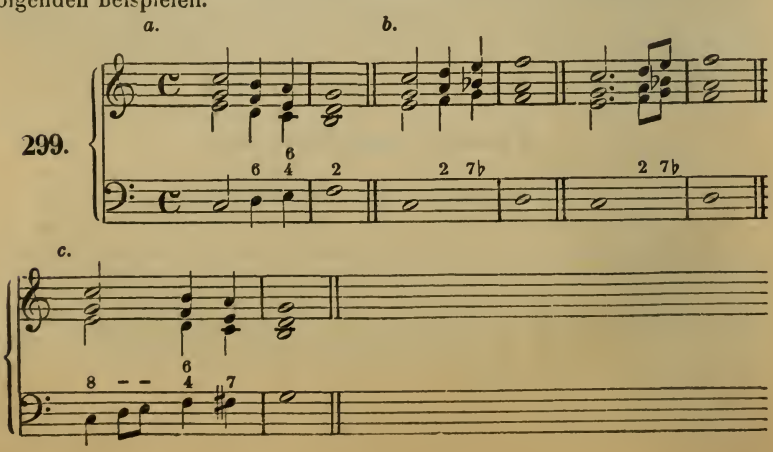


In diesem Sinne kann man die Accorde des zweiten Taktteils Durchgangsaccorde nennen, obwohl bei der gleichmäßigen Bewegung dieser ihr Charakter nicht so entschieden hervortritt.

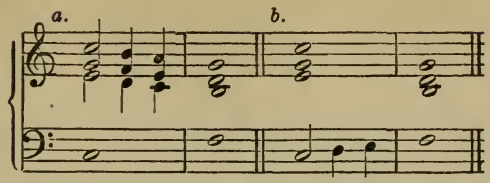
Dass man in der Theorie dies so aufgefasst, wenn auch selten deutlich ausgesprochen hat, beweist, dass man von jeher den Accorden auf der Thesis bei ihrem Auftreten mehr Sorgfalt zugewendet und bei denen der Arsis manches erlaubt hat, was jenen nicht gestattet war.

Deutlicher aber tritt der Charakter der durchgehenden Accorde bei solchen Harmonien hervor, die kleineren Taktgliedern zugeteilt sind, wie in folgenden Beispielen.

299.



300.



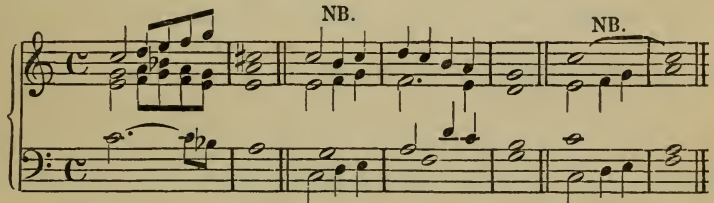
Die eigentümliche Erscheinung des Quartsextaccordes in dem Beispiel 299*a.* und *c.*, sowie des Septimenaccordes in *c.* ist nur durch die im Charakter der Durchgangsnoten erfolgte stufenweise Fortschreitung aller Stimmen zu ihrem nächsten Ziele (dem Accord der Thesis im folgenden Takte) zu erklären.

Diese Stimmen sind noch besser in ihrem Charakter als durchgehende zu erkennen, wenn man eine Stimme liegen lässt, z. B. den Bass 300 *a.*, oder die obern Stimmen *b.*

Durch Anwendung beider Arten ist die Stimmenführung in 299 *a.* entstanden.

Ist diese Bedingung (das stufenweise Fortschreiten der Stimmen) erfüllt, so können alle Accorde frei eintreten, sie werden durch den sich ihnen anschließenden Accord Erklärung finden.

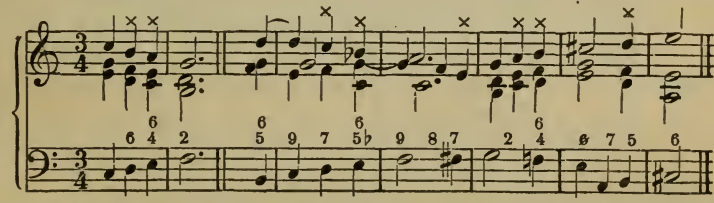
301.



Anmerkung. Durch diese Erklärung der Durchgangsaccorde findet auch die früher erwähnte freie Behandlung der Septime ihre Rechtfertigung (siehe NB.). — Vgl. S. 72 u. 73.

Bei den einfachen ungeraden Taktarten fällt der Accent ebenfalls auf den ersten Taktteil, wogegen dieselben zwei Taktteile geringerer Geltung enthalten. Durchgehende Accorde werden sich auf folgende Weise zeigen:

302.



Auch kleinere Taktglieder können durchgehende Accorde enthalten, und es bedarf nach obigem dafür keiner Beispiele, und ebensowenig für die zusammengesetzten Taktarten. Auch hierbei wird das Studium guter Kompositionen erläuternd und fördernd sein.

Für eigne Versuche mögen noch folgende Bemerkungen Platz finden.

Alle als durchgehend bezeichneten Accorde werden entweder nach den bekannten Regeln der Harmonieverbindung fortschreiten oder davon abweichen. Im ersten, häufigern Falle bedarf es keiner weitern Bemer-

kung; im letztern wird es auf eine fließende, melodische Führung der Stimmen sowohl an sich, wie auch im Verhältnis zu einander ankommen, ob Bildungen dieser Art richtig zu nennen sind. Im allgemeinen kann nur bemerkt werden, dass die stufenweise Fortschreitung der Stimmen auch hier den Charakter der durchgehenden Accorde bestimmen wird, und dass alle solche Stellen mit Berücksichtigung des Rhythmus, Tempo, Charakter des Tonstückes zu beurteilen sind.

Sechzehntes Kapitel.

Über die Mittel zur Modulation.

Der Begriff Modulation hat im 11. Kapitel bereits Erklärung gefunden. War es dort darum zu thun, jede Modulation richtig zu bestimmen, so soll jetzt von den vorzüglichsten Mitteln, eine Modulation hervorzubringen, gehandelt werden.

Die Kunst der Modulation besteht darin, diejenigen Harmonien aufzufinden, die mit zwei oder mehr Tonarten in Verbindung stehen, um vermittelst derselben von einer Tonart in die andre zu gelangen.

Jede Modulation kann auf verschiedene Weise bewirkt werden und wird zu verschiedenen Zwecken dienen. Sie kann sein

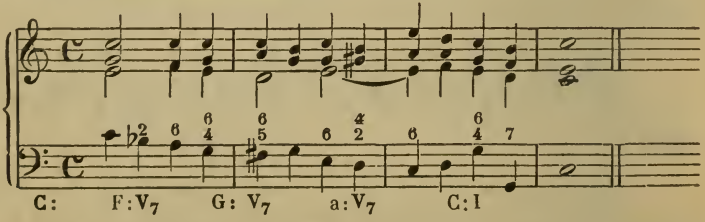
erstens: plötzlich eintretend, kurz vorüber- und durchgehend, oder

zweitens: länger vorbereitet, die neue Tonart als Ziel aufsuchend und für längere Zeit zur Grundlage nehmend.

Im ersten Falle wird sie sich der einfachsten Mittel bedienen, entschieden auftreten, aber die neue Tonart bald verlassen, wohl auch selbst gar nicht bestimmt zur Geltung kommen lassen; im zweiten Falle wird sie gewöhnlich nach und nach durch verschiedene Mittel vorbereitet und ausgeführt und die neue Tonart dem Ohr einzuprägen gesucht, auch wohl selbst zu einem Abschlusse führen.

So wird im folgenden Beispiele:

303.

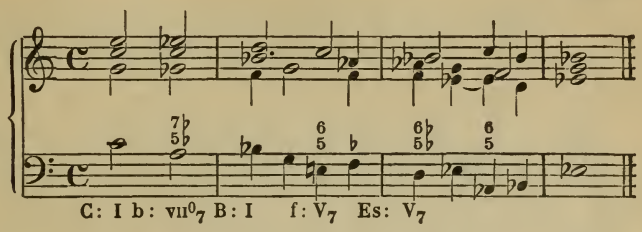


die Modulation vorübergehend, häufig wechselnd sein, ohne die Haupttonart *C* dur wesentlich zu verlassen.

Diese Art der Modulation eignet sich nur für die nächstverwandten Tonarten, und obwohl auch entferntere durch besondere und entschiedene Mittel zu erreichen sind, so müssen in ihrer Entwickelung sehr natürliche und organische Verbindungen herrschen, wenn sie nicht unfasslich und unbeholfen erscheinen sollen.

Im nächsten Beispiel jedoch wird die entfernter liegende Tonart das Ziel, welches nach und nach erreicht wird; die ursprüngliche Tonart wird ganz verlassen, und die neue tritt an ihre Stelle:

304.



Dieses Beispiel zeigt deutlich, wie die erweiterte Modulation, die sich die neue Tonart als Ziel setzt, sich der durchgehenden Modulation bedient, um dieses zu erreichen; und dies um so lieber, als es hier nicht darum zu thun war, schnell in das *Es* dur zu gelangen.

Will man solche kurze Sätze nicht als Zwischenspiele zweier Tonstücke verschiedener Tonarten, oder als Aufgaben benutzen, so wird ihr Gebrauch in der Komposition in besonderer Art und Weise stattfinden müssen, da auf der Bildung der Modulation selbst zum Teil zugleich die Bildung der Perioden und ihrer Abteilungen beruht. Dies ist aber ein wichtiger Teil der Formlehre und gehört der Modulationsordnung einer Komposition an, ist unserm nächsten Zwecke also fremd.

Wir benutzen zunächst die Bildung solcher Modulationen als Aufgaben, um auch hierdurch die Gewandtheit im Gebrauch der Harmonien und ihrer zweckmäßigen Verbindung zu befördern.

Indem die Mittel zur Modulation aufgesucht werden, soll auf die Art der Modulation zuerst keine Rücksicht genommen werden, da dieselben zu beiden oben bezeichneten Arten dienen können.

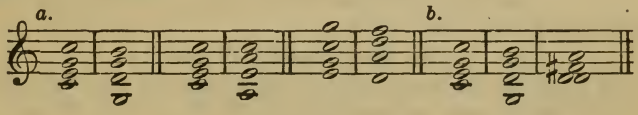
Das erste und einfachste Mittel wird

der tonische Dreiklang der neuen Tonart

selbst sein.

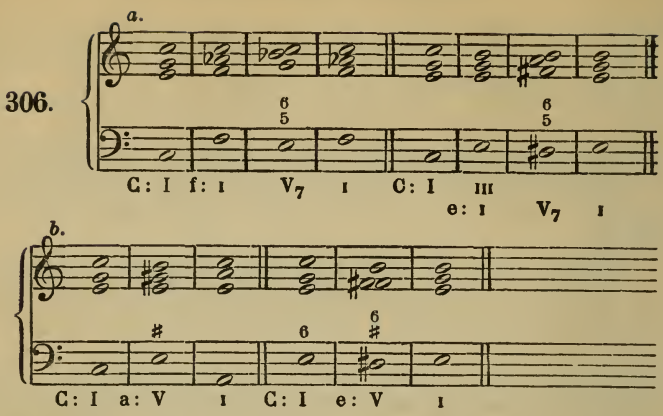
Ist dieser Dreiklang jedoch bereits ein Bestandteil der ersten Tonart, so wird nur die Folge und besonders die nachkommende Dominantharmonie der neuen Tonart die beabsichtigte Modulation wirklich bestimmen. So wird im folgenden Beispiele bei *a.* keine Modulation zu empfinden sein, während bei *b.* erst die dritte Harmonie die Tonart *G* dur deutlich hören lässt:

305.



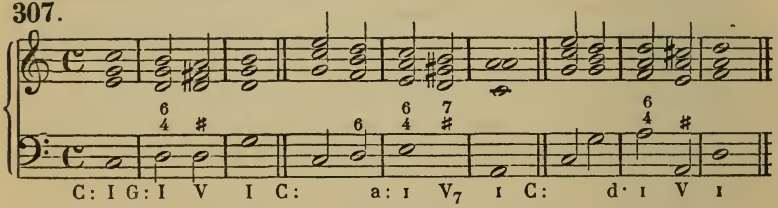
Bei entfernten Tonarten kann zwar der Molldreiklang als tonischer Dreiklang entschiedener wirken, doch wird auch ihm der Bestimmtheit wegen die Dominantharmonie nachfolgen (bei *a.*); der Durdreiklang aber wird sich gern als Dominante auffassen lassen (*b.*).

306.



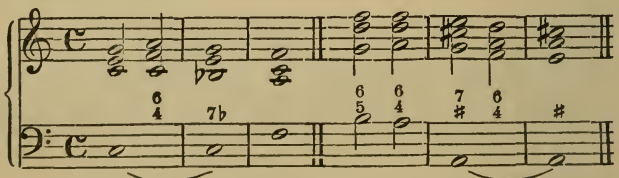
Sowenig bestimmt sich der tonische Dreiklang zur Modulation in oben gebrauchter Weise zeigt, so sehr hat eine Stellung desselben, der Quartsextaccord, die Eigenschaft, eine Modulation ganz besonders entschieden zu machen. Denn ebenso wie sich derselbe gern bei der Schlusskadenz beteiligt (siehe S. 37 und 42), so bringt er auch dann bei seinem Auftreten das Gefühl einer Modulation hervor, wenn er nicht nach Art der durchgehenden Accorde gebraucht ist, sondern auf der Thesis eintritt. Aber auch in diesem Falle folgt ihm gern die Dominante nach, welche die Modulation vollendet.

307.



Auf der Arsis wird er die Tonart nicht so bestimmt bezeichnen:

308.



Alle oben angeführten Beispiele aber weisen auf ein noch wirksameres Modulationsmittel hin; es ist dies

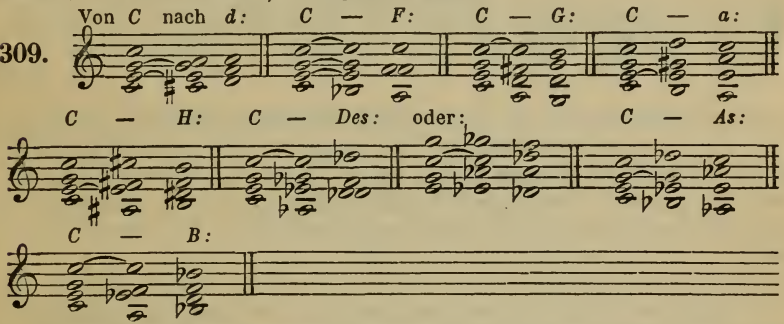
die Dominantharmonie.

Der Dreiklang sowohl wie der Septimenaccord der Dominante zeigt sich als das natürlichste und vorzüglichste Mittel zur Ausweichung, da (was besonders die Dominantseptimenharmonie betrifft) durch dieselben die Tonart am unverkennbarsten bestimmt wird.

Die Modulation durch den Septimenaccord der Dominante kann ohne Zwischenaccord auf folgende Weise bewirkt werden.

Nach dem Grundsatze, dass die Harmonieverbindung zunächst am fasslichsten sein wird, welche durch gleiche oder liegenbleibende Töne (Vorbereitung) bewirkt wird, kann von dem tonischen Durdreiklang aus in alle übrigen Tonarten unmittelbar durch den Dominantseptimenaccord moduliert werden, außer in die Tonarten der kleinen und großen Terz und in die der übermäßigen Quarte, wenn ein oder mehrere Töne des Dreiklangs die Tonverbindung herstellen. Von *C*dur aus kann man also in alle Tonarten gelangen, außer nach *Es*, *E* und *Fis* (es mag zunächst unbestimmt bleiben, ob Dur oder Moll) in folgender Weise:

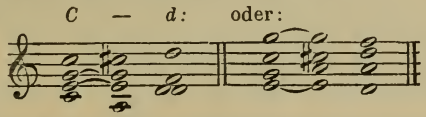
309.



Überall in diesen Beispielen vermitteln die gleichen Töne, die durch einen Bogen miteinander verbunden sind, den Übergang zur Dominante der nächsten Tonart; so von *C*dur nach *d*moll die Töne *g* und *e*, die zur Septime und Quinte der Dominantharmonie werden, u. s. w.

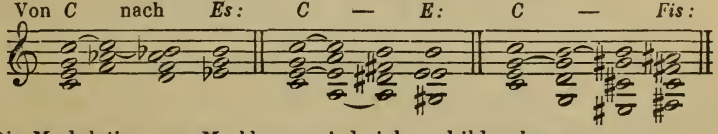
Anmerkung. Es bedarf nur der Andeutung, dass diese Modulationen auch durch andre Stellung der Accorde erreicht werden. Z. B.:

310.



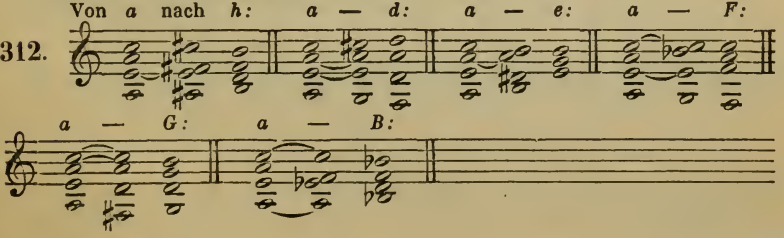
Will man in die drei oben noch fehlenden Tonarten in derselben Weise modulieren, so kann dies durch einen dazwischen geschobenen Accord (am einfachsten ein Dreiklang), der sodann die fehlende Verbindung herstellt, geschehen. Z. B.:

311.



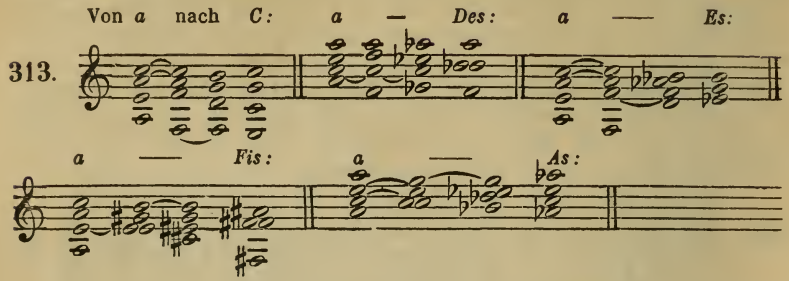
Die Modulation von Moll aus wird sich so bilden lassen:

312.



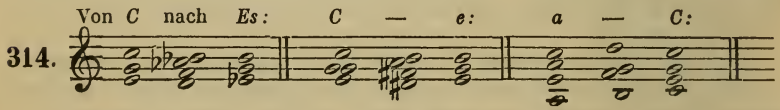
In die übrigen Tonarten *C*, *Des*, *Es*, *Fis* und *As* durch einen Verbindungsaccord:

313.



Es versteht sich von selbst, dass diese Modulationsart nur als einfachstes Princip aufgestellt ist, und dass eine Modulation durchaus nicht immer auf diese Art erfolgen müsse, ebenso dass, wie einfache Harmonieverbindungen ohne liegenden Ton hervorgebracht werden können, dies auch bei den Modulationen der Fall sein wird, wie z. B. folgende Modulationen ohne Zwischenaccord sich bewerkstelligen lassen:

314.



Immer aber wird es für die Verbindung von Harmonien und für die der Tonarten insbesondere von großem Nutzen sein, sich mit jenem Princip recht vertraut zu machen, und zu diesem Zweck Modulationen von allen Tonarten aus niederzuschreiben und dabei die Accorde in die verschiedensten Stellungen zu bringen, sowie sich diese Verbindungen durch die Ausführung am Pianoforte zu veranschaulichen.

Dieses mechanische Verfahren wird die Gewandtheit im Gebrauch aller Kompositionsmittel sehr befördern. —

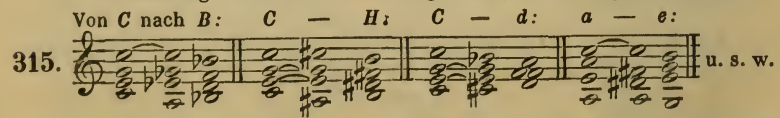
Mit dem Dominantseptimenaccord teilt ein andrer Accord die Fähigkeit zur Modulation. Es ist dies

der verminderte Septimenaccord.

Dieser Accord, der in den meisten Fällen die Stelle der Dominantharmonie vertritt, wird nicht selten zur Modulation geeigneter sein, als jene, da sein Auftreten viel milder ist, besonders in solchen Fällen, wo Septime und Grundton der Dominantharmonie zugleich frei eintreten müssten.

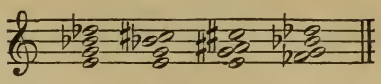
Die Benutzung dieses Accordes mögen folgende Beispiele darlegen.

315.



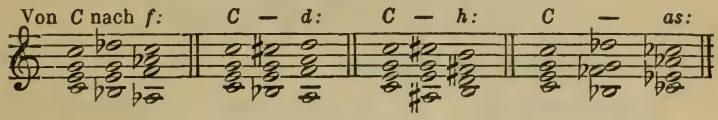
Außer dieser Verwendung zeigt dieser Accord durch seine enharmonische Natur noch eine besondere Fähigkeit.

Folgender Accord, dem Klange nach ganz gleich, aber von verschiedener Notierung:

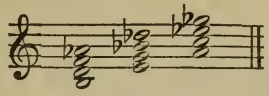
316. 

wird vier verschiedenen Tonarten zugehörig sein, nämlich: in der ersten Gestalt *f* moll, in der zweiten *d* moll, in der dritten *h* moll, in der vierten *as* moll.

Hierdurch wird sich eine vierfache Modulation ermöglichen lassen:

317. 

Da nun sämtliche verminderte Septimenaccorde in folgenden drei Lagen erscheinen können, wie das Pianoforte am deutlichsten zeigt:

318. 

jede derselben aber durch enharmonische Verwechselung zu vier Tonarten gehören wird, so ergeben sich Modulationen für sämtliche zwölf Tonarten in Moll, denen man in vielen Fällen die zwölf in Dur zufügen kann, da dieser Accord sich nicht selten statt der Dominantharmonie in Dur gebrauchen lässt.

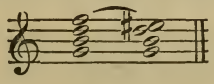
Für das Verhältnis innerer Verbindung aller Tonarten wie die Mannigfaltigkeit harmonischer Verbindung wird auch hier das fleißige Aufschreiben dieser Modulationsart sehr fördernd sein.

Wenn auch diese Modulationsart für die Komposition selbst sich vielfach brauchbar erweist, so ist der häufige Gebrauch derselben nicht zu empfehlen, weil bei der Leichtigkeit ihrer Anwendung sich der künstlerische Wert verringert.

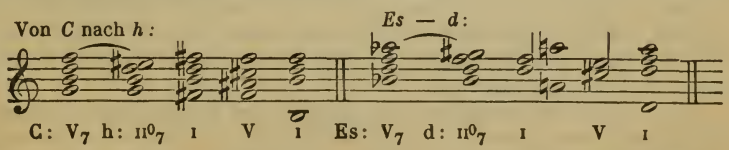
Ähnliche Verwendung, nämlich durch enharmonische Verwechselung, wenn auch nicht in so umfassender Weise, zeigt

der übermäfsige Quintsextaccord.

Die Klangähnlichkeit desselben mit dem Dominantseptimenaccord:

319. 

bei enharmonischer Verwechselung macht ihn in Verbindung mit jenem zur Modulation in gewisse Tonarten geeignet. Z. B.

320. 

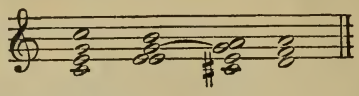
Waren im obigen die Mittel aufgesucht, um schnell aus einer Tonart in die andre gelangen zu können, so kann man, da es doch nicht immer

die Absicht sein wird, eine Modulation schnell und entschieden auszuführen, zu Beförderung der Gewandtheit die Aufgaben erweitern und auf folgende Weise stellen:

Von einer Tonart in die andre vermittelst der Dreiklänge verschiedener Stufen:

Von *C* zu *d* durch den Dreiklang der dritten Stufe:

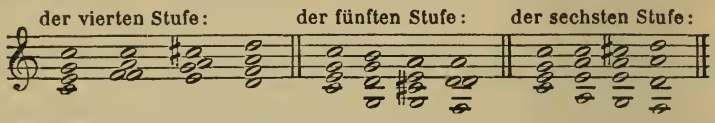
321.



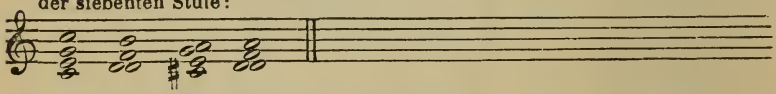
Von *C* zu *d* durch den Dreiklang

der vierten Stufe: der fünften Stufe: der sechsten Stufe:

322.



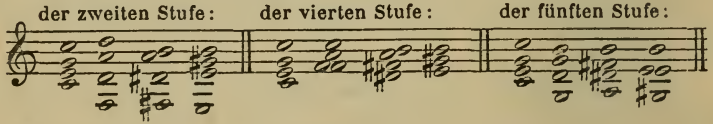
der siebenten Stufe:



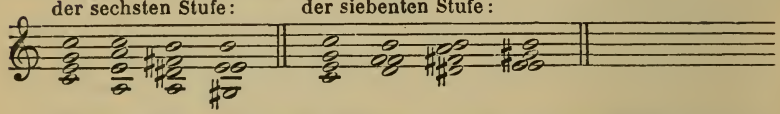
Von *C* dur nach *E* durch den Dreiklang

der zweiten Stufe: der vierten Stufe: der fünften Stufe:

323.



der sechsten Stufe: der siebenten Stufe:



Diese Andeutungen mögen genügen, um andre Modulationen nach denselben Grundsätzen bilden zu lernen. —

Erweiterung der Modulation und Vollendung derselben durch die Kadenz.

Das oben gezeigte Verfahren, aus einer Tonart in die andre zu gelangen, gründete sich auf die einfachsten und natürlichsten Mittel.

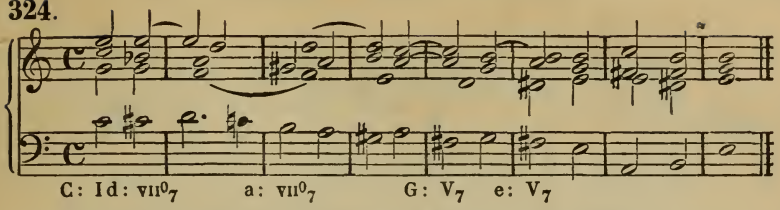
Will man eine Ausweichung in eine neue Tonart länger ausführen, so werden obige Mittel zwar ebenfalls dazu dienen müssen, nur wendet man sie dann nicht so plötzlich und direkt an, sondern benutzt die früher erwähnte vorübergehende Modulation und führt die neue Tonart erst nach und nach ein. Die Benutzung der Kadenzformeln aber wird die erreichte Tonart am besten feststellen.

Zu diesem Zwecke kann man folgende Art der Aufgaben sich stellen. Z. B.

Man moduliere von *C* dur durch *d* moll, *a* moll, *G* dur nach *e* moll.

Diese Aufgabe würde etwa so zu lösen sein:

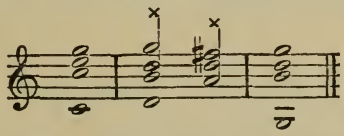
324.



Bei der Hinzufügung der Kadenz ist folgendes zu merken:

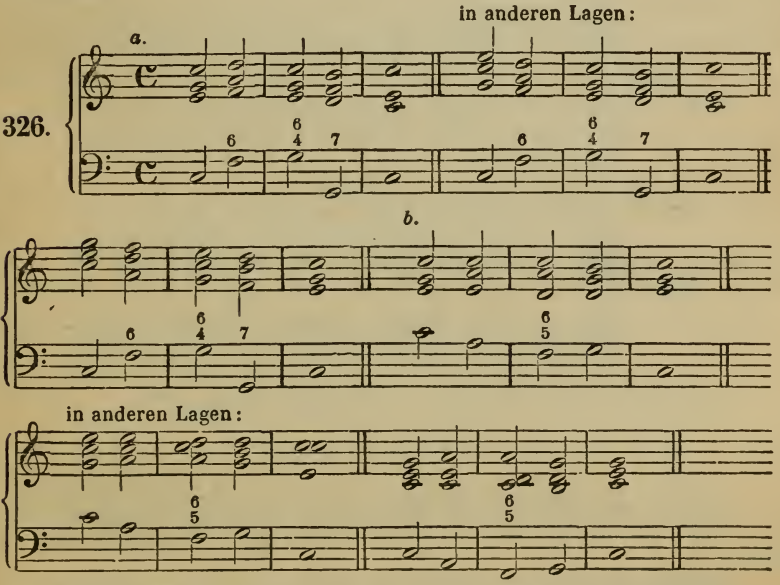
Geschieht die Modulation durch den Quartsextaccord des tonischen Dreiklangs der neuen Tonart (siehe S. 134), so genügt die Folge des Dominantaccordes mit ihrem natürlichen Fortschritt, um die Kadenz hervorzubringen. Z. B.:

325.



In andern Fällen wird es der erweiterten Kadenz oder der bekannten Schlussformeln bedürfen (s. Seite 28), um die endliche Tonart zu bestimmen. Als die einfachsten solcher Schlussformeln sind folgende gebräuchlich:

326.

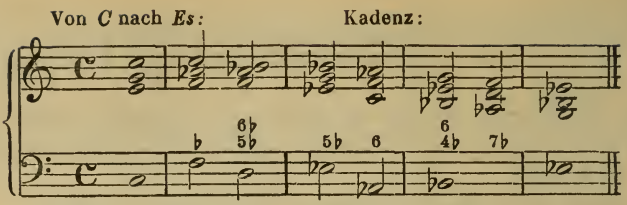


Werden diese Kadenzformeln nach Lage des letzten Accordes der Modulation selbst hinzugefügt, so ist dieselbe vollendet.

Es mag dies an einigen frühern Beispielen gezeigt werden.

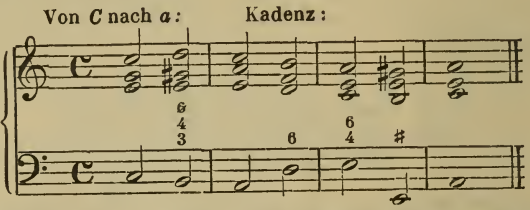
Die Modulation von *C* nach *Es* Nr. 311 schließt dort mit der Quinte im Sopran. Hierzu wird die Kadenz in der Lage gefügt, welche jenem letzten Accord entspricht. Z. B.:

327.



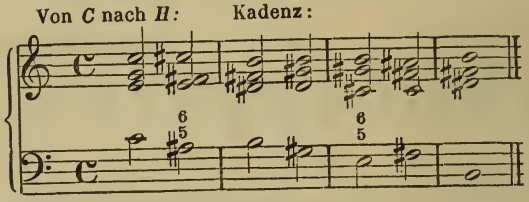
Folgende Modulation von *C* nach *a* in Nr. 309 würde eine Kadenz in dieser Lage erfordern:

328.



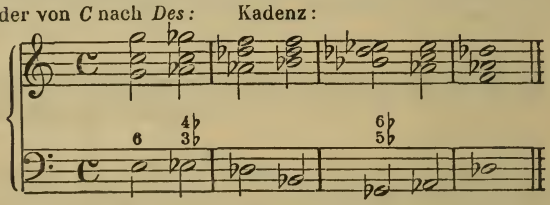
Die Modulation von *C* nach *H* mit Benutzung der Kadenz unter Nr. 326 *b*:

329.



oder von *C* nach *Des*:

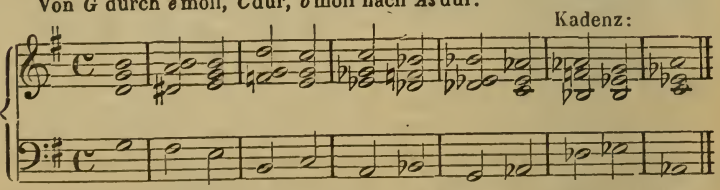
330.



Zum Schluss noch ein Beispiel einer größern Aufgabe:

Von *G* durch *e* moll, *C* dur, *b* moll nach *As* dur.

331.



Diese Andeutungen werden genügen, um sich mannigfache Aufgaben stellen zu können.

Anmerkung. Betreffs des über die enharmonische Natur des verminderten Septimenaccordes auf S. 136 Erwähnten vgl. das über enharmonische Intervalle Gesagte in »Alfred Richter, Elementarkenntnisse d. Musik«, S. 36.

III. Abteilung.

Praktische Anwendung der Harmonien. Die Übungen im Gebrauch derselben im reinen Satz.

Durch nachfolgende Andeutungen über die zweckmäßigste Art der Übungen im Gebrauch der Harmonien sollen die bisher entwickelten Grundsätze zugleich noch näher erläutert, erweitert und ergänzt werden. Zu diesem Zwecke werden einzelne Fälle in gegebenen Beispielen Gelegenheit zu weitern Bemerkungen geben.

Siebzehntes Kapitel.

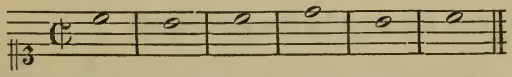
Die einfach harmonische Begleitung zu einer gegebenen Stimme.

Zunächst mag bemerkt sein, dass es sich hier nur um einfach melodische Fortschreitung einer Stimme handeln wird und alle andern Elemente einer Melodie, wie metrische und rhythmische Ausbildung derselben, für jetzt ausgeschlossen bleiben.

1. Harmonische Begleitung zu einem Sopran.

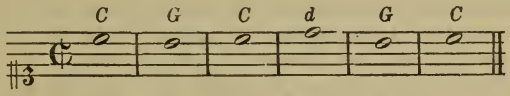
Wir wählen zunächst folgende einfache Aufgabe:

332.



Zur Erleichterung der Ausführung sollen diejenigen Grundtöne, die als die harmonische Grundlage überhaupt dienen können, in früher benutzter Weise hinzugefügt werden.

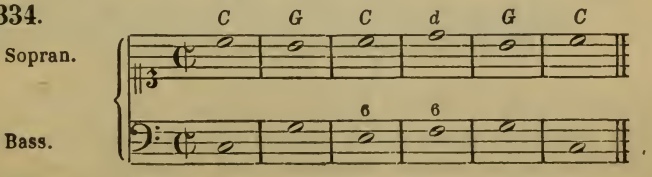
333.



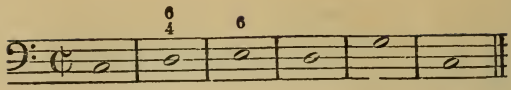
Bei jeder harmonischen Fortschreitung ist die Führung des Basses am wichtigsten.

Wir wenden daher unsre Aufmerksamkeit zuerst auf diesen und notieren seine Fortschreitung in folgender Weise:

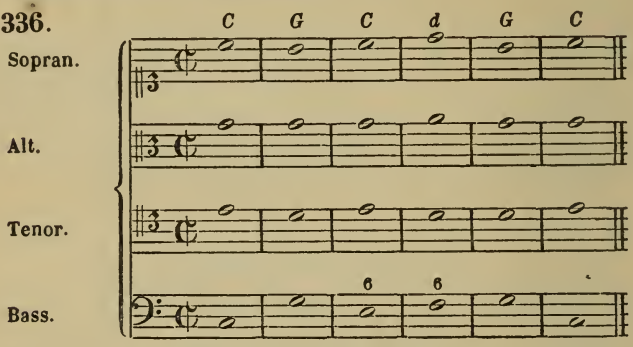
334.



oder in folgender Art:

335. 

Die Hinzufügung der Mittelstimmen wird nun keine Schwierigkeit machen, z. B. zu dem Bass in Nr. 334.

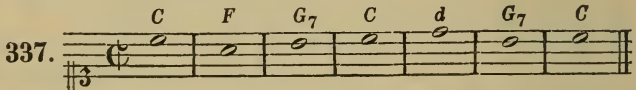
336. 

Diese Ausführung diene zunächst zur Erläuterung der Aufgaben selbst.

Die nächsten Aufgaben sollen Gelegenheit geben, die Grundsätze einer guten Bassführung sowohl wie melodischer Stimmenführung überhaupt, soweit die einfachste harmonische Fortschreitung in Frage kommt, kennen zu lernen.

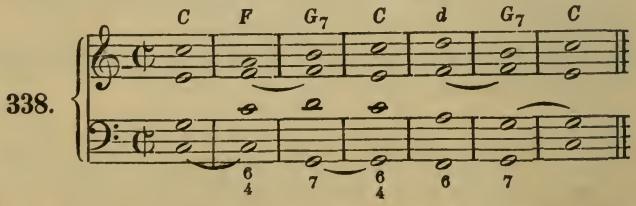
Hierzu werden fehlerhaft ausgeführte Beispiele am besten dienen können.

Aufgabe mit Angabe der Grundtöne.

337. 

Anmerkung. Bei der Ausarbeitung dieser und der folgenden Aufgaben wenden wir der Raumersparnis wegen den Violinschlüssel an und schreiben die Stimmen zusammen auf zwei Liniensysteme, empfehlen aber für eigne Arbeiten die in Nr. 336 benutzte Weise der Notierung angelegentlichst.

Die Ausführung dieser Aufgabe soll folgende sein:

338. 

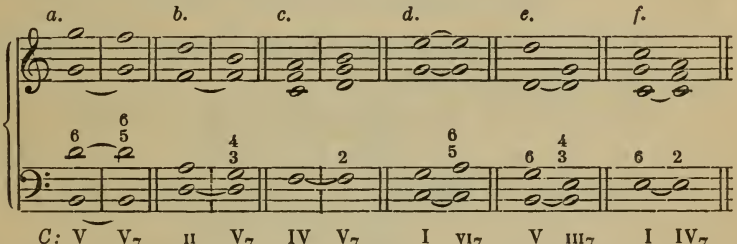
Es zeigt sich in diesem Beispiele nirgends ein Fehler gegen eine bis jetzt bekannte Regel der Fortschreitung und Accordverbindung, und doch ist es des steifen, unsichern und unkräftigen Basses wegen ganz zu verwerfen.

Eine gute harmonische Bassführung gestattet, außer beim Orgelpunkt, nur dann ein Liegenbleiben der Töne, wenn es durch notwendige Vorbereitung eines Tones bedingt, oder durch entschiedenen Fortschritt der übrigen Stimmen ausgeglichen ist.

Dazu diene noch folgendes als nähere Erläuterung.

Alle Umkehrungen des Septimenaccordes, namentlich des Dominantseptimenaccordes dürfen, ja müssen gelegentlich vorbereitet sein.

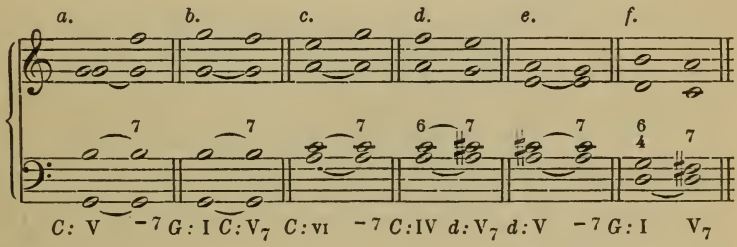
339.



In allen diesen Fällen ist ein Liegenlassen des Basses durchaus gerechtfertigt. Der Quintsextaccord ist allerdings immer am wirksamsten, wenn er frei eintritt.

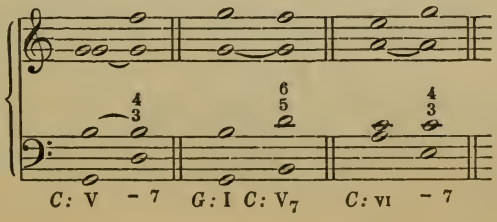
Auch der Grundton des Septimenaccordes darf im Bass bei sprung- oder stufenweisem Eintritt der Septime vorbereitet sein:

340.



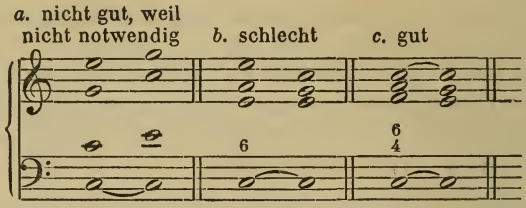
Eine Notwendigkeit freilich, den Grundton im Basse vorzubereiten, ist nur in den Beispielen *d.*, *e.*, *f.* vorhanden; in den andern Beispielen ist er auch in den andern Stimmen vorbereitet, und dürfte es sich allerdings dann empfehlen, auch den Bass fortschreiten zu lassen, etwa in folgender Weise:

341.



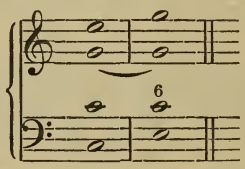
Dagegen hüte man sich den Grundton des gewöhnlichen Dreiklangs vorzubereiten, ausgenommen durch den Quartsextaccord.

342.



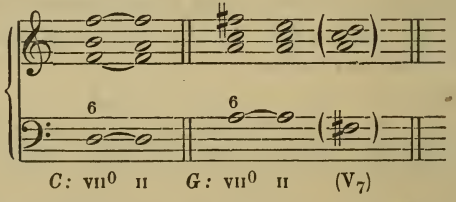
Das Beispiel *a.* ist besonders deshalb nicht gut, weil der Bass hier ganz leicht fortschreiten kann:

343.



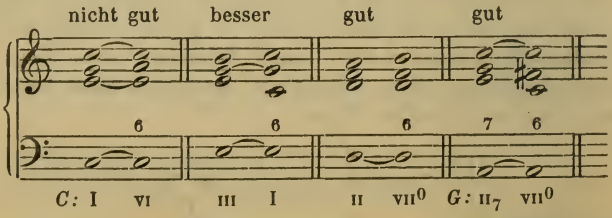
Das Beispiel *b.* ist schlecht, wie jede Vorbereitung des Grundtons durch den Sextaccord, höchstens dürfte man sich das bei dem verminderten Dreiklang gestatten:

344.



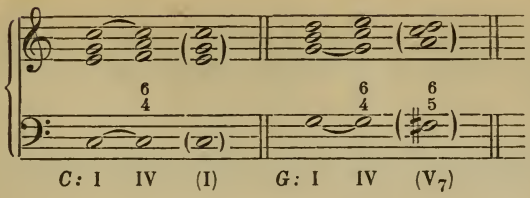
Auch die Vorbereitung des Sextaccordes ist in vielen Fällen von matter Wirkung und soweit es geht, zu unterlassen. Eine Ausnahme macht jedoch der Sextaccord des verminderten Dreiklangs, dessen Vorbereitung unbedingt gut zu heißen ist.

345.



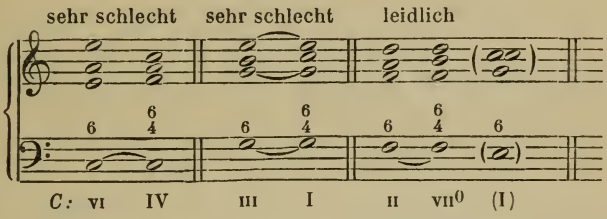
Dagegen ist die Vorbereitung des Quartsextaccords durch einen Grundton statthaft, wenn man nur sonst die Regeln befolgt, die für den Gebrauch dieses Accordes maßgebend sind (vgl. S. 145 u. f.):

346.



Die Vorbereitung des Quartsextaccordes durch einen Sextaccord ist aber durchaus zu vermeiden. Doch macht auch hier wieder der verminderte Dreiklang eine Ausnahme:

347.



Vgl. über diesen letztern Fall das auf S. 147 Gesagte.

Beispiel Nr. 338 enthält auch zweimal den Quartsextaccord, was uns Gelegenheit geben mag, über den Gebrauch dieses eigentümlichen und schwierigen Accordes das weitere hinzuzufügen.

Über den Gebrauch des Quartsextaccordes.

Der seltene Gebrauch der zweiten Verwechselung des Dreiklangs, des Quartsextaccordes, hat seinen Grund darin, dass seine Erscheinung an gewisse Bedingungen geknüpft ist.

Wir finden ihn am häufigsten bei den Kadenzbildungen, wie frühere Beispiele zeigen.

Sodann erscheint er in ähnlichem Charakter bei der Modulation (siehe S. 134).

In beiden Fällen kann er auch wohl frei eintreten, wird aber sodann nicht als durchgehender Accord zu betrachten sein, sondern immer auf der Thesis erscheinen müssen.

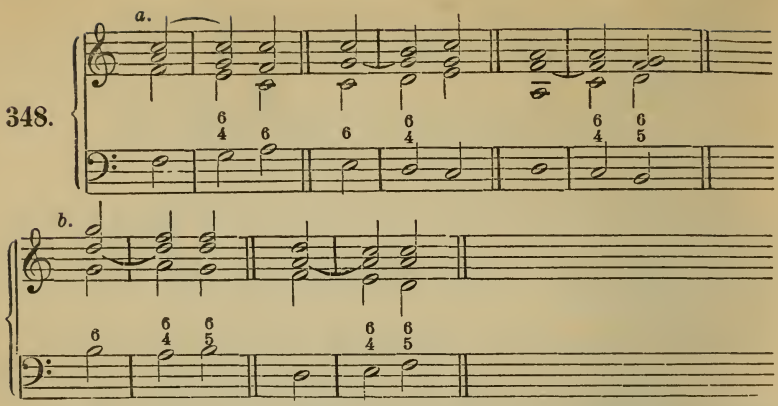
Außer diesen Fällen erscheint er am natürlichsten als tonischer, Dominant- und Unterdominant-Dreiklang unter folgenden Bedingungen:

a. wenn die Quarte vorbereitet ist;

b. wenn der Bass sich stufenweise zu dem folgenden neuen Accord fortbewegt, oder liegen bleibt.

Folgende Beispiele zeigen die Anwendung.

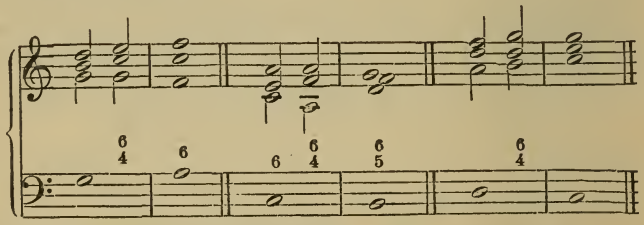
348.



In den Beispielen *a.* zeigt er sich am natürlichsten, weil er auf Tonika, Dominante und Unterdominante ruht, während er auf andern Stufen (*b.*) leicht das Gefühl einer Modulation hervorbringt.

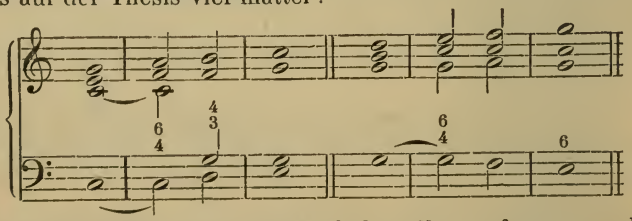
Auf der Arsis gebraucht, wird er außer unter obigen Bedingungen auch bei Vorbereitung des Basses erscheinen können (vgl. das auf S. 144 Bemerkte).

349.



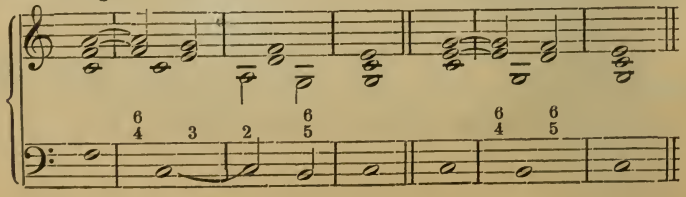
Wie der Quartsextaccord sich in allen diesen Beispielen entweder als durchgehender Accord zeigt (auf der Arsis), oder wie oben im Charakter des Vorhalts (auf der Thesis), erscheint er bei Vorbereitung des Basses auf der Thesis viel matter:

350.



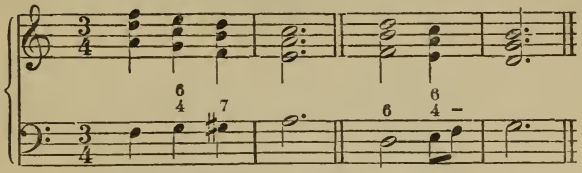
Nicht selten wird er auch als Vorhalt selbst auftreten, wodurch die Vorbereitung der Quarte vollkommen gerechtfertigt ist.

351.



Im zweiten Falle noch entschiedener, weil er bei einem selten vorkommenden Accord (dem der dritten Stufe) auftritt.

Dass der Quartsextaccord aber bei stufenweiser Stimmenführung kleinerer Taktglieder im Durchgang auch frei eintreten kann, wie:

352. 

wird nach dem, was im fünfzehnten Kapitel über die durchgehenden Accorde gesagt ist, und nach den Beispielen Nr. 299, 302 keiner weitern Erklärung bedürfen.

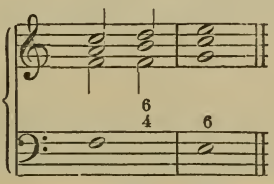
Anmerkung. Die oft notwendige Vorbereitung der reinen Quarte im Quartsextaccord hat manche Theoretiker veranlasst, sie unter die Dissonanzen zu rechnen.

In der Einleitung dieser Harmonielehre ist sie bei der Einteilung der Intervalle S. 5 unter den Konsonanzen aufgeführt, auch S. 8 der Grund dieser Ansicht angegeben.

Das zweifelhafte Verhältnis der reinen Quarte und die Notwendigkeit ihrer Vorbereitung tritt nur gegen den Bass oder die unterste Stimme und überhaupt nur im Quartsextaccord ein, da selbst im Terzquartsextaccord diese Notwendigkeit der Vorbereitung sich nicht immer findet; zwischen den übrigen Stimmen ist die reine Quarte ebenso wie jede andre Konsonanz zu behandeln.

Bei den wirklichen Dissonanzen ist dies nicht der Fall, denn diese behalten ihren Charakter überall, sie mögen oben, unten oder in der Mitte erscheinen.

Der Quartsextaccord des verminderten Dreiklangs wird vierstimmig selten zu gebrauchen sein, weil er sich zu unvollkommen darstellt.

353. 

Hingegen wird er im dreistimmigen Satze vorkommen, wo er nicht selten die Stelle des Sekundaccordes vertritt. (Siehe später: der dreistimmige Satz.)

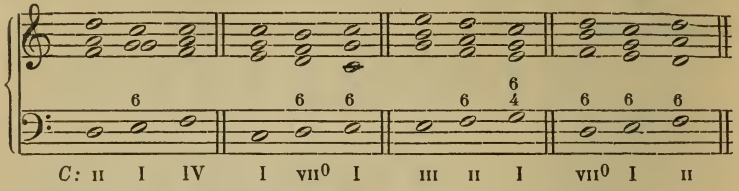
Über den Gebrauch des Sextaccords.

Obgleich die Einführung des Sextaccords geringern Schwierigkeiten unterliegt und größere Freiheit verträgt als die des Quartsextaccords, so findet sie doch auch häufig eine missbräuchliche Anwendung.

Jede stufenweise Einführung und ebenso jedes stufenweise Verlassen des Sextaccords ist statthaft, auch fällt

dabei die etwaige Verdoppelung des Basstones (also der Terz im Dreiklang), die man sonst gern vermeidet (s. S. 37) wenig ins Gewicht:

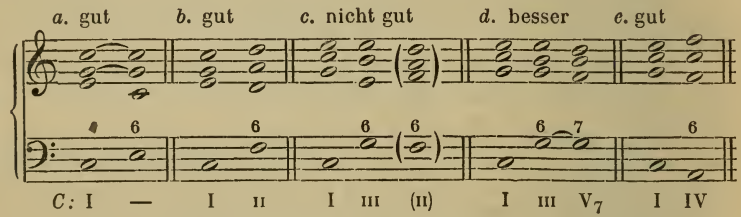
354.



Alle diese Beispiele sind gut und brauchbar.

Auch die sprungweise Einführung des Sextaccordes durch einen Grundton ist in den meisten Fällen gut zu heißen:

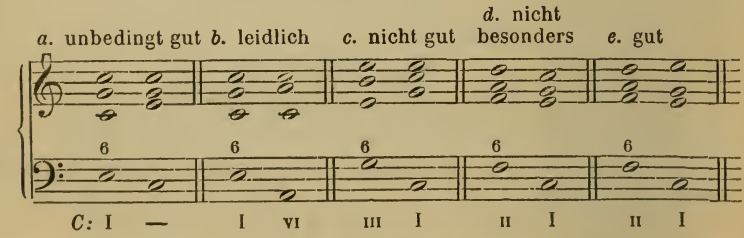
355.



Beispiel *c.*, wo der Bass eine Quinte herauf in den Sextaccord springt, ist allerdings nicht von guter Wirkung, Beispiel *d.* aber, wo der Bass sich in derselben Weise bewegt, befriedigend, da *e* im Sopran hier gleichsam als Vorhalt erscheint und die Auflösung in den Dominantseptimenaccord bewirkt wird.

Mit mehr Vorsicht ist dagegen der Sprung aus einem Sextaccord in einen Grundton zu behandeln:

356.

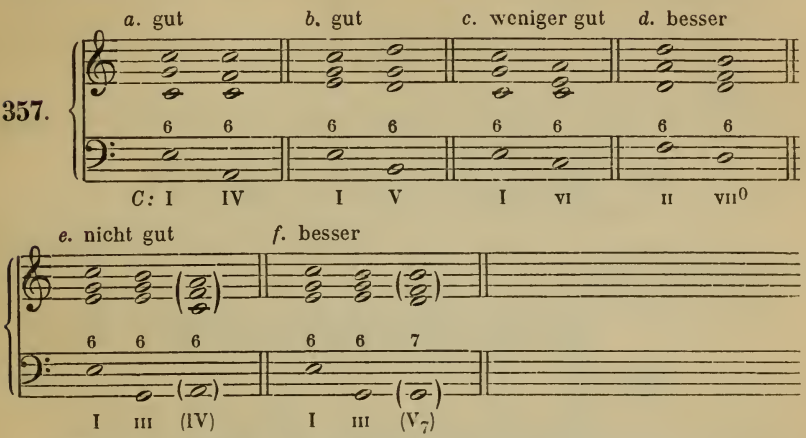


Dass Beispiel *e.* befriedigender wirkt als Beispiel *d.*, liegt daran, dass der Ton *d* hier als Zwischennote zwischen *c* und *e* aufgefasst werden kann und die Wirkung infolgedessen der eines Plagalschlusses gleich kommt (s. später »Über die musikalischen Schlussarten«).

Ein Sprung aus einem Sextaccord in einen andern wird stets zu billigen sein, wenn, wie das in den Beispielen Nr. 357 *a.* und *b.* der Fall ist, die Grundtöne in dem Verhältnisse einer Quarte aufwärts und einer Quinte

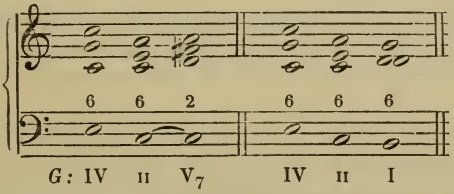
abwärts, oder einer Quinte aufwärts und einer Quarte abwärts stehen.

357.



Beispiel *c.* dürfte mit Vorsicht anzuwenden und nur etwa in folgenden Verbindungen gut zu heißen sein:

358.



da der Sextaccord *c e a* hier nur als Zwischenaccord zwischen dem Unterdominant- und dem Dominant-, resp. dem tonischen Dreiklang auftritt.

Der Sprung aus dem Sextaccord von *f* in den Sextaccord von *d* im Beispiel Nr. 357 *d.* ist brauchbar, da die Einführung der ersten Umkehrung des verminderten Dreiklangs, wie schon öfters bemerkt, an und für sich von milder Wirkung und daher geringen Beschränkungen unterworfen ist.

Beispiel 357 *e.* wird brauchbar, wenn, wie bei *f.*, dem Sextaccord von *g* bei liegenbleibendem Bass der Septimenaccord von *G* folgt (s. Beispiel 355 *d*).

Was endlich den Sprung aus dem Quartsextaccord in einen Sextaccord, oder umgekehrt, betrifft, so unterliegt er den für den Quartsextaccord geltenden Voraussetzungen.

Außer der Bedingung einer guten harmonischen Fortschreitung, dass die Bassführung selbst eine gute und fassliche Begründung derselben bilde, ist das zweite Erfordernis,

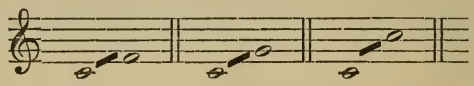
dass der Fortschritt auch melodisch sei.

Das giebt Gelegenheit, uns über die Zulässigkeit der verschiedenen Intervallschritte auszusprechen.

Über die verschiedenen Intervallschritte.

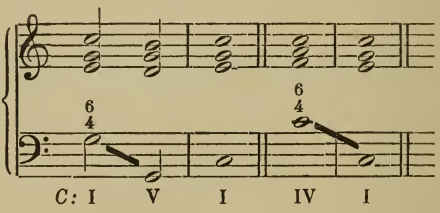
a) Alle reinen Intervallschritte sind erlaubt:

359.



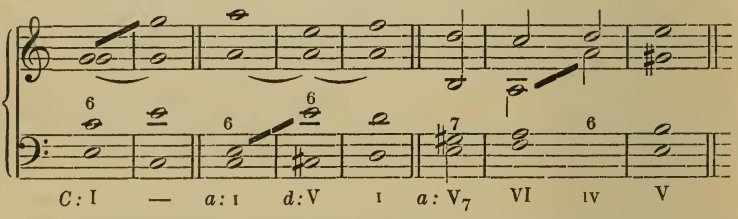
Der Sprung in die reine Oktave wird hauptsächlich für den Bass Verwendung finden.

360.



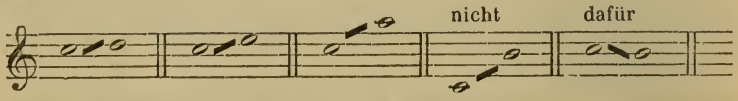
Dass aber diese Art von Bewegung auch für den Sopran und selbst für die Mittelstimmen nicht ausgeschlossen erscheint, mögen folgende Beispiele beweisen:

361.



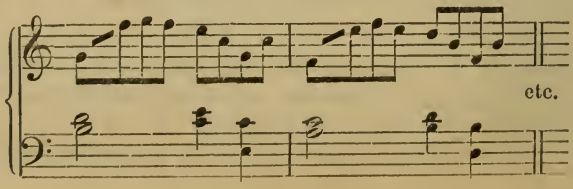
b) Alle großen Intervallschritte sind erlaubt, der Sprung in die große Septime aber nicht, und ist für diesen Schritt stets die Umkehrung, die kleine Sekunde, zu gebrauchen.

362.



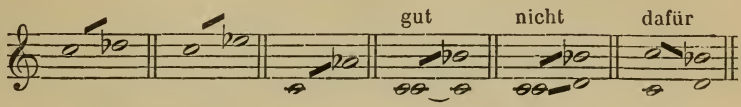
Anmerkung. Die Sequenz macht wie in so vielen Dingen auch hier eine Ausnahme. Ähnliche Stellen finden sich oft:

363.



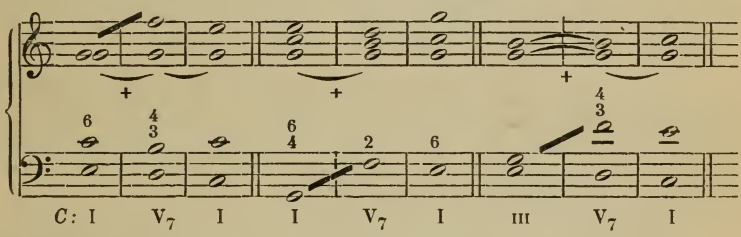
c) Alle kleinen Intervallschritte sind erlaubt, der Sprung in die kleine Septime aber nur, wenn der Grundton vorbereitet ist. In allen andern Fällen ist statt der kleinen Septime die große Sekunde zu benutzen:

364.



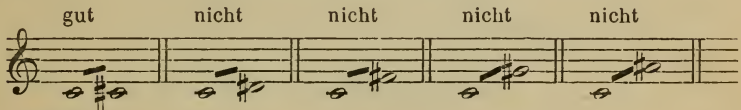
Folgende Verbindungen, in welchen von dem Sprung in die kleine Septime Gebrauch gemacht ist, können als besonders brauchbar gelten:

365.



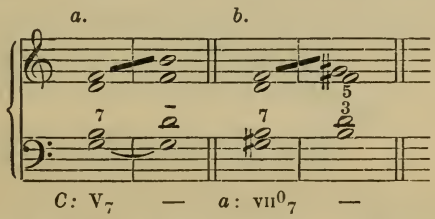
d) Übermäßige Intervallschritte sind zu vermeiden mit Ausnahme der übermäßigen Prime, die ja nichts weiter als eine chromatische Erhöhung desselben Tones ist.

366.



Anmerkung. Ausnahmen von dieser Regel sind zu gestatten, wenn es sich um eine Bewegung innerhalb desselben Accordes handelt, d. h. also wenn der Grundton derselbe bleibt:

367.

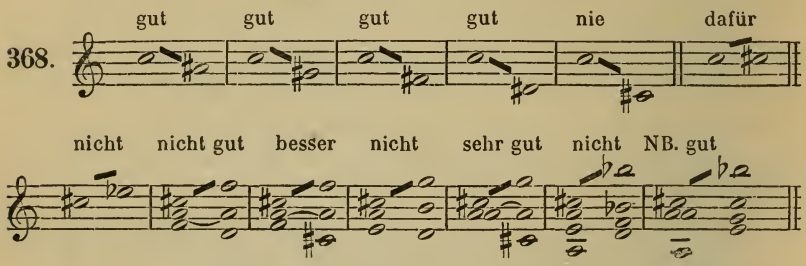


Was den übermäßigen Quartenschritt, bekannt unter dem Namen Tritonus, betrifft, so wird über ihn, als das einzige in der Durtonleiter vorkommende übermäßige Intervall, mehr noch in der Folge zu sprechen sein.

e) Verminderte Intervallschritte abwärts sind durchaus statthaft mit Ausnahme des Sprunges in die verminderte Oktave, für die stets die übermäßige Prime zu gebrauchen ist, aufwärts jedoch mit großer Vorsicht zu

behandeln und meistens nur dann einzuführen, wenn das betreffende verminderte Intervall Bestandteil der zu verbindenden Dreiklänge ist, also hauptsächlich wenn der Grundton derselbe bleibt.

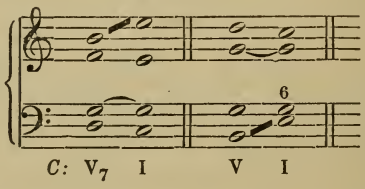
368.



Von diesen Beispielen scheint das letzte mit einem NB. versehene und als gut bezeichnete gegen die Regel zu verstoßen. Doch ist hier zu bemerken, dass das *b* des verminderten Septimenaccordes *cis e g b* in der Verbindung mit dem Dreiklang *A cis e* als None auftritt, als Grundton demnach *A* hinzuzudenken ist.

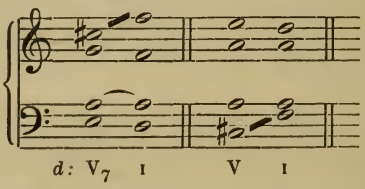
Anmerkung. Der verminderte Quartenschritt nach oben ist aber in einem Falle durchaus zulässig, wenn es sich nämlich um einen Sprung aus dem Leitton in die Terz des tonischen Dreiklangs handelt. Bekanntlich sind derartige Accordverbindungen:

369.



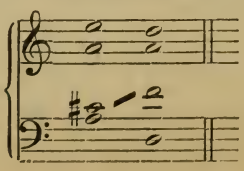
wie auf S. 59 bereits ausgeführt worden ist, durchaus melodisch und deshalb gut zu heißen, doch handelt es sich hier nur um einen reinen Quartensprung. In Moll wird aus der reinen Quarte eine verminderte:

370.



Doch sind auch diese Verbindungen gut und melodiös und, soweit wenigstens Sopran und Bass in Frage kommen, unbedingt zuzulassen. Weniger dürfte eine derartige Stimmführung für die Mittelstimmen zu empfehlen sein.

371.

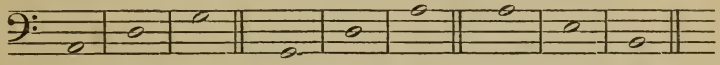


Die melodische Wirkung des Schrittes geht hier verloren, während eine große Unbequemlichkeit für den Sänger entsteht. Gleichwohl ließen sich gerade für diesen Fall Hunderte von Belegen aus den Werken J. S. Bachs anführen.

Unter die unmelodischen Fortschreitungen rechnet man ferner noch:

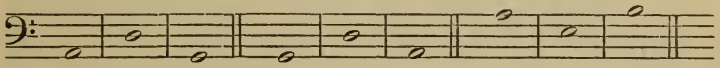
Die Folge zweier Quarten und Quinten in derselben Richtung, z. B.:

372

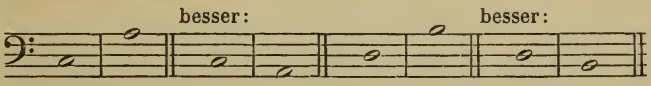


Verbessert sind diese Sprünge so:

373.



Selbst Sprünge einer Sexte sind, wenn es die Lage und der Stimmenumfang gestattet, oft besser durch einen Terzensprung in der Gegenbewegung auszuführen:

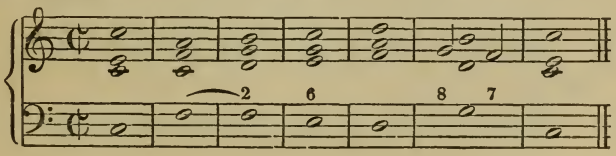


374.

Diese Bemerkungen werden die Hauptzüge einer guten melodischen Stimmenführung enthalten, und besonders für die nächsten einfach harmonischen Übungen sich als genügend erweisen. Es soll noch bemerkt sein, dass diese Regeln nicht allein für die Führung des Basses, sondern im allgemeinen für alle Stimmen Geltung haben.

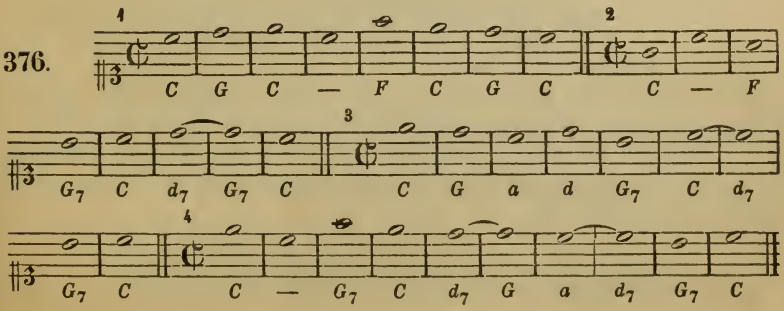
Die unter 337 mitgeteilte Aufgabe wird bei verbesserter Bassfortschreitung etwa so ausgeführt werden können:

375.



Aufgaben.

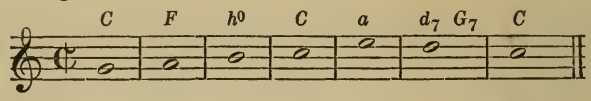
376.



Das nächste Beispiel soll zur Erläuterung eines wichtigen und schwierigen Teiles der harmonischen Verbindung und der Stimmenführung Veranlassung geben.

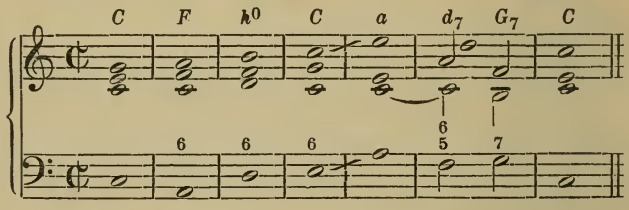
Aufgabe:

377.



Zur Darstellung soll folgende fehlerhafte Ausführung dienen

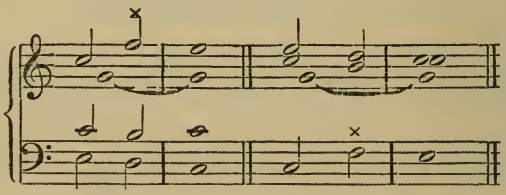
378.



Die Fehler dieser Ausarbeitung bestehen erstens in der Verdoppelung der Terz des zweiten Accordes durch den Bass, die unmotiviert dieser und der folgenden Harmonie eine schiefe Stellung giebt; zweitens in der angedeuteten verdeckten Quinte vom vierten zum fünften Takte und endlich in der sprungweise eingeführten Septime des vorletzten Taktes.

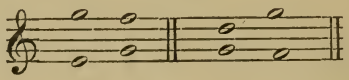
Was das letzte betrifft, so kann dies nur bei der Dominantseptime geschehen, wenn der Grundton bereits vorhanden (vorbereitet) ist (siehe S. 61).

379.



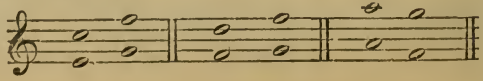
Der freie Eintritt der Septime und des Grundtons in der Gegenbewegung ist brauchbar,

380.



in der geraden Bewegung aber nicht vorzüglich zu nennen und nur bei sonst besonders günstigen Fortschreitungen zu verwenden, wenn wie im ersten Beispiel von 381 vielleicht der Grundton (*g*) bereits im vorhergehenden Accord (wenn auch in einer andern Stimme) vorhanden ist.

381.



Der erste der oben angeführten Fehler soll in der Folge verbessert werden. Wichtiger ist der zweite, der uns Veranlassung geben soll

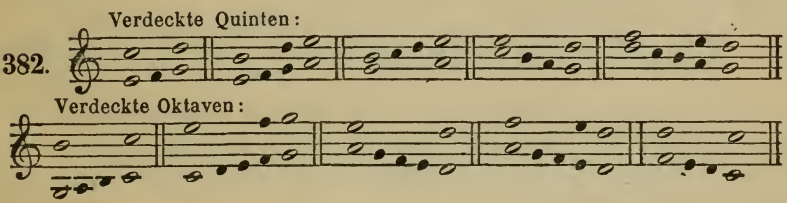
über verdeckte Quinten- und Oktavenfortschreitung

im allgemeinen zu sprechen.

Seite 17 ist bereits über die Natur dieser Fortschreitungen gesprochen worden.

Verdeckte Quinten und Oktaven entstehen, wenn zwei Stimmen von verschiedenen Intervallen aus **in gerader Bewegung** zu einer Quinte oder Oktave fortschreiten. Z. B.

382.



Die Quinten und Oktaven werden offenbar, wenn der Sprung, den eine oder beide Stimmen machen, durch die dazwischen liegenden Töne ausgefüllt wird, wie oben durch die Punkte angedeutet ist.

Da in jedem vierstimmigen Satze gewisse verdeckte Quinten und Oktaven vorkommen können, ohne welche die Wahl der Accorde sowohl wie die Stimmenführung sehr beschränkt sein würde, andre jedoch wieder zu vermeiden sind, so wird es nötig, zuerst die Art ihrer Erscheinung etwas näher ins Auge zu fassen. Positive Regeln für ihren Gebrauch zu geben, die für alle Fälle genügen würden, ist bisher noch nicht gelungen und dürfte auch sehr schwer gelingen; es sind daher nur allgemeine Bemerkungen zu machen, die jedoch für specielle Fälle einen Maßstab der Kritik abgeben werden.

Verdeckte Quinten und Oktaven zwischen zwei Stimmen können vorkommen:

1. wenn eine Stimme schrittweise sich bewegt und die andre springt;
2. wenn beide Stimmen springen.

Im ersten Falle:

a. stufenweise in der obern, sprungweise in der untern Stimme;

b. sprungweise in der obern, stufenweise in der untern Stimme.

In bezug auf beide Fälle, was die Stimmenart betrifft

a. zwischen den äußern Stimmen,

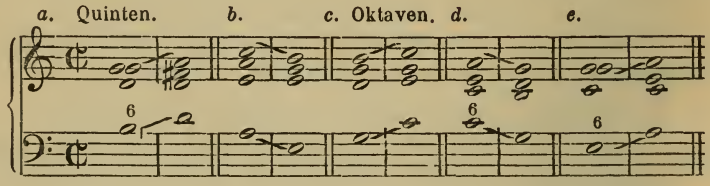
b. zwischen den Mittelstimmen und

c zwischen einer äußern und einer Mittelstimme.

Verdeckte Quinten und Oktaven in den äußern Stimmen.

Sie sind dann unbedenklich, wenn die obere Stimme schrittweise fortschreitet und außerdem eine gute Harmonieverbindung stattfindet.

383.



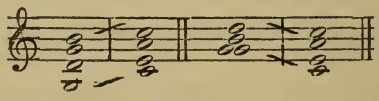
Dabei wird es gut sein, wenn eine Stimme zugleich in der Gegenbewegung geführt ist oder liegen bleibt, wie in dem Beispiel 383 *a.*, *b.*, *c.* Weniger gut ist es zu nennen, wenn alle Stimmen in gerader Bewegung fortschreiten (*d.*).

Anmerkung. In so vielen Fällen obige Regel ausreichend sein wird, so wird sie doch nicht überall Geltung haben, wie obiges Beispiel 383 *d.* beweist, welches nicht unter die zu rechnen ist, die vorzügliche Stimmenführung zeigen, da schon die Fortschreitung vom Sextaccord *c* eine sehr gezwungene ist; die natürliche Fortschreitung im Bass würde *c h* (Sextaccord) sein. Vgl. Nr. 356 *d.*

Ebenso muss daran erinnert werden, was früher S. 23 und 24 über die kadenzierende Bassfortschreitung gesagt worden ist, nämlich dass verdeckte Oktaven über den Leitton oder überhaupt über die halbe Stufe stets besser sind, als über die ganze (vgl. S. 23 und 24).

Überall in den oben aufgestellten Beispielen zeigt sich die Oktave immer als Grundton des Accordes; Fälle, wo sie die Terz des Accordes bildet, sind viel bedenklicher und daher vorsichtiger zu gebrauchen, z. B.

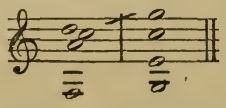
384



Anmerkung. Es werden in solchen Fällen die Grundsätze maßgebend sein, die wir für den Gebrauch des Sextaccords aufgestellt haben (vgl. S. 147 u. f.).

Auch als Quinte des Accordes ist sie nicht gut zu nennen.

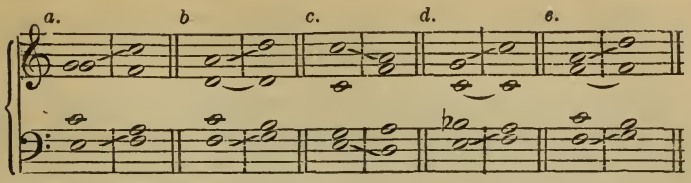
385.



Anmerkung. Bei der verdeckten Quinte wird die untere Stimme natürlich immer der Grundton des Accordes sein.

Verdeckte Quinten in den äußern Stimmen sind zu verwerfen, wenn die obere Stimme springt.

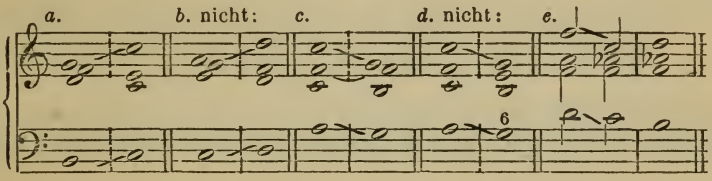
386.



Überall da, wo eine Septime die Harmonieverbindung vermittelt, wie bei *b.*, *d.*, *e.*, erscheint die Quintenfortschreitung verdeckter und weniger hart, ebenso da, wo die Quinte abwärts eintritt, wie im Beispiel *c.*

Verdeckte Oktaven in den äußern Stimmen sind nicht unbedingt zu verwerfen, wenn die obere Stimme springt.

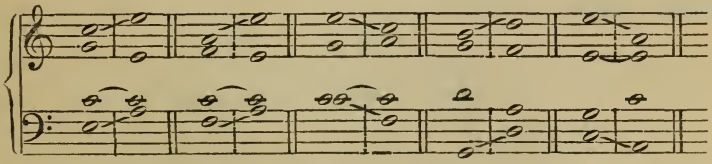
387.



Auch hier erweisen sich diejenigen Fälle, wo der Bass eine halbe Stufe fortschreitet (*a.*), am erträglichsten. Von *d.* und *e.* gilt das, was bei 384 und 385 gesagt wurde.

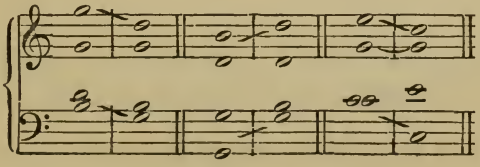
Verdeckte Quinten und Oktaven in den äußern Stimmen sind zu verwerfen, wenn beide Stimmen springen.

388.



Bilden sie aber bloß Versetzungen desselben Accordes, so sind sie nicht als Fehler zu betrachten, weil sie dann überhaupt keine zu andern Accorden fortschreitenden Quinten und Oktaven sind.

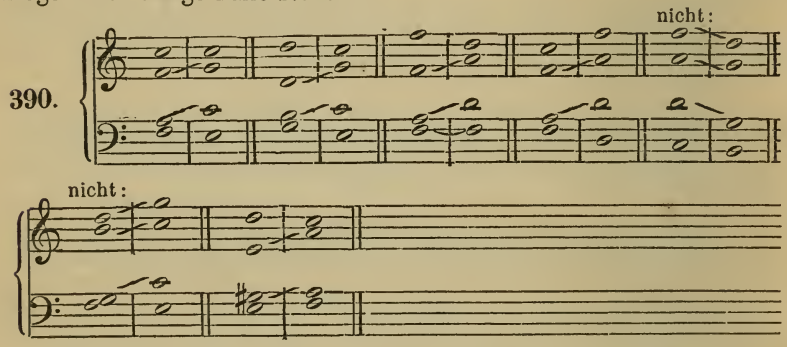
389.



Verdeckte Quinten und Oktaven in den Mittelstimmen.

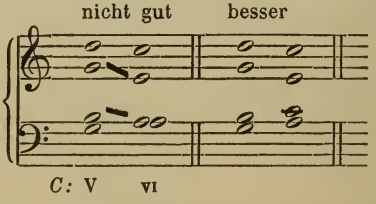
Wenn auch die Führung der Mittelstimmen ebenso rein sein muss, wie die der äußern, so erlaubt ihnen ihre von diesen sehr gedeckte Stellung auch zuweilen eine größere Freiheit, besonders was die verdeckten Quinten anlangt. Verdeckte Oktaven sind schon des guten Stimmenverhältnisses wegen hier nicht gut zu nennen, und bei den verdeckten Quinten wird es außer oben erwähnten Regeln immer zunächst auf eine sonst gute Harmonieverbindung ankommen. Es mögen hier einige Fälle stehen:

390.



Eine gewisse verdeckte Quinte, die bei der Verbindung der Dreiklänge der 5. und 6. Stufe vorkommt und die dadurch entsteht, dass der Leitton herunter geführt wird, wird aber auch in den Mittelstimmen zu vermeiden sein:

391.

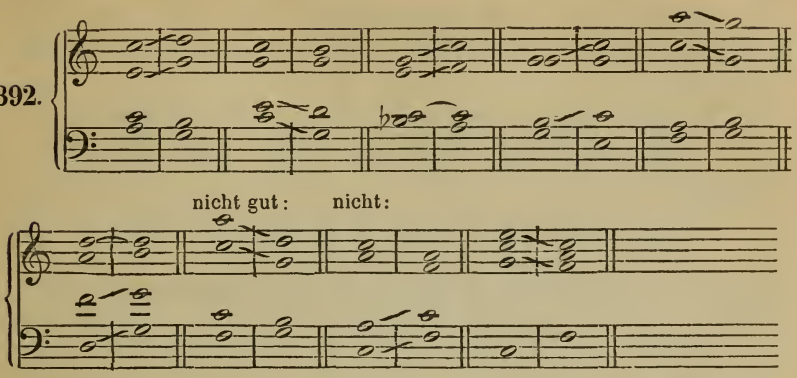


In solchen Fällen wird die Terz des nachfolgenden Dreiklangs verdoppelt werden müssen.

Verdeckte Quinten und Oktaven zwischen den äußern und Mittelstimmen.

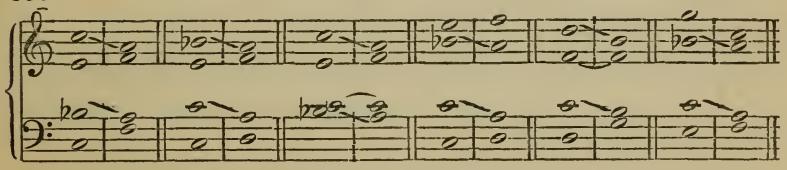
Auch hier dürften die Rücksichten, die bei solchen Stimmenfortschreitungen zu nehmen sind, mehr in einer guten und natürlichen Harmonieverbindung zu suchen, als durch bloß mechanische Regeln festzustellen sein. Hier einige Beispiele.

392.



Eine besondere Art verdeckter Oktave ist noch zu erwähnen, es ist die über die Septime, die in allen Stimmen als fehlerhaft zu vermeiden ist.

393.



Was von den Oktaven bemerkt wurde, gilt auch von den verdeckten Einklängen. Zwischen Sopran, Alt und Tenor sind sie ganz zu vermeiden, zwischen Tenor und Bass jedoch nach Lage des Accordes und der Stimmen selbst wie verdeckte Oktaven zu betrachten.

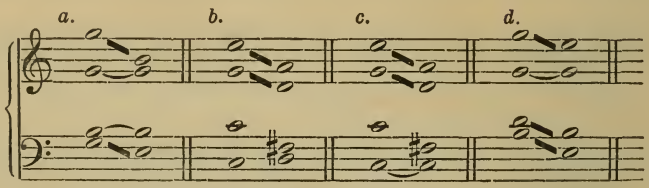
Die Fälle, in welchen verdeckte Quinten und Oktaven erscheinen können, sind so mannigfaltig, dass es weitläufig sein würde, sie alle aufzuführen, wenn es überhaupt möglich wäre. Es mag hier bei den obigen Betrachtungen bewenden, welchen noch folgende Maxime beigefügt werden soll, die freilich nicht für diejenigen Anfänger geschrieben ist, die noch mit dem Technischen oder dem eigentlich mechanisch-harmonischen Gefüge, ohne höhere Kunsterfordernisse zu berücksichtigen, zu thun haben:

man vermeide zwar möglichst verdeckte Quinten und Oktaven, halte sie aber dann für unbedenklich, wenn einesteils sonst eine natürliche, gute Harmonieverbindung stattfindet, oder andernteils Rücksichten höherer Art, wie melodischer Stimmengang, Anwendung bestimmter Motive und andres, obwalten.

Anmerkung. Derartige Fortschreitungen, namentlich was verdeckte Quinten betrifft, sind im ganzen weniger bedenklich, wenn die Stimmen nach unten zu fortschreiten. Während es sich daher empfehlen dürfte, die oben gegebenen Regeln möglichst streng zu beobachten, wenn es sich um Fortschreitungen nach

oben handelt, dürften im entgegengesetzten Falle manche Verbindungen zu gestatten sein, die nach der Regel eigentlich vermieden werden müssten. In folgenden Beispielen:

394.

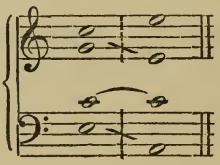


ist das unter *a.* wiedergegebene, trotzdem die beiden Stimmen sich sprungweise bewegen, unbedingt von vortrefflicher Wirkung. Beispiel *b.* ist nicht gut, *c.* dagegen erträglich, da in solchen Fällen, worauf auch wiederholt hingewiesen worden ist, die Septime mildernd wirkt. Auch Beispiel *d.*, wo neben der verdeckten Quinte auch noch eine verdeckte Oktave vorkommt, kann unter Umständen zulässig sein, was, wie im Beispiel *a.*, wohl hauptsächlich dem Vorhandensein zweier gemeinschaftlichen Noten zuzuschreiben ist.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zu No. 378 zurück, um den bereits erwähnten Fehler zu verbessern.

Eine Verbesserung der dort befindlichen verdeckten Quinte, die in diejenige Kategorie gehört, wo beide Stimmen springen, wird in diesem Falle kaum möglich sein, weil, wenn auch die Bassfortschreitung in Gegenbewegung erfolgt, der Übelstand an einem andern Orte wieder hervortritt. Z. B.:

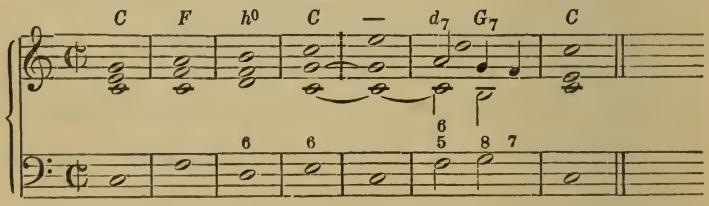
395.



Es bleibt also nur übrig, in diesem Falle die Harmonie selbst zu ändern und eine andre Bezeichnung der Grundtöne zu wählen.

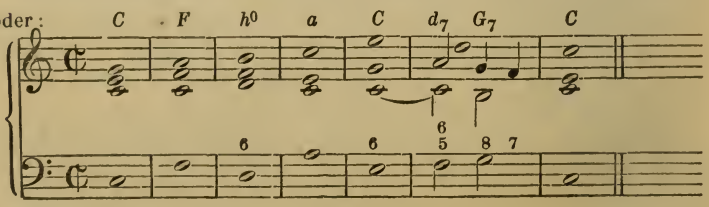
Es kann folgende Veränderung stattfinden.

396.



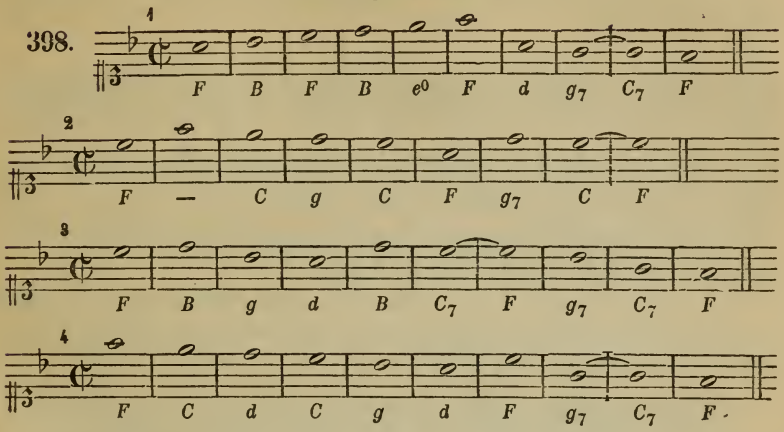
oder:

397.



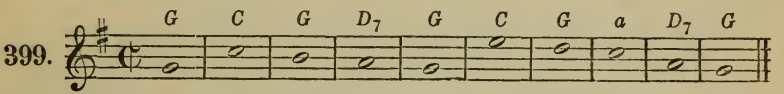
Aufgaben.

398.



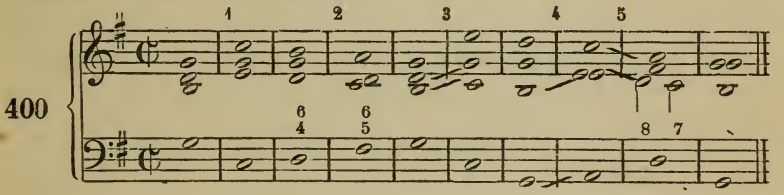
Folgende Aufgabe:

399.



soll diese Ausarbeitung erhalten:

400



Die Fehler dieser Ausarbeitung sind durch Zahlen angegeben.

Die sprungweise Bewegung aller drei Oberstimmen in gerader Richtung bei Nr. 1 ist fehlerhaft, da sie gegen den ersten Grundsatz aller Harmonieverbindung verstößt und durchaus nicht notwendig ist.

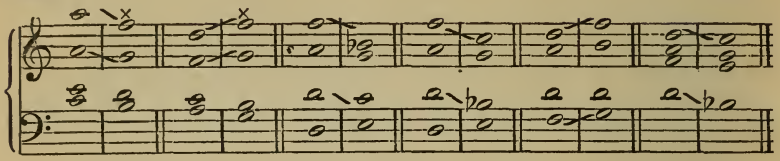
Sprungweise Führung einer oder zweier Stimmen kann nur dann stattfinden, wenn durch eine dritte Stimme die harmonische Verbindung (durch Liegenbleiben eines Tones oder durch Gegenbewegung) erhalten bleibt.

Auch Nr. 2 enthält denselben Fehler, der hier noch härter wird, weil Septime und Grundton frei in gerader Bewegung auftreten und dadurch in eine schiefe Stellung geraten, dass eins durch das andre verdrängt wird.

Es ist schon früher (S. 61 u. 154) erwähnt worden, dass das freie Auftreten der Dominant-Septime nur dann ohne Härte erfolgen wird, wenn der Grundton bereits vorhanden ist und in derselben Stimme liegen bleiben kann.

So zeigen sämtliche folgende Beispiele nicht vorzügliche Stimmenführung.

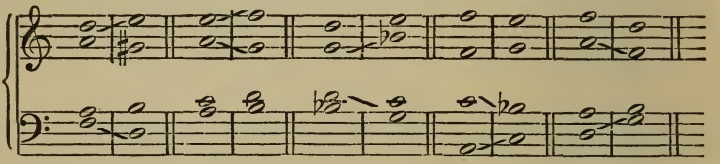
401.



Wenige dieser und ähnlicher Stellen dürften aus wichtigeren melodischen Gründen Entschuldigung finden.

Zur Ergänzung der S. 154 erwähnten unbedenklichen freien Einführung des Grundtons und der Septime in der Gegenbewegung mögen noch folgende Beispiele dienen.

402.



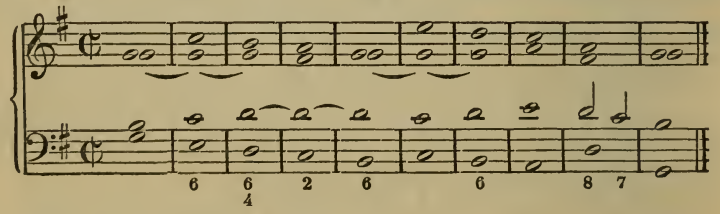
Die Stelle des Beispiels 400 Nr. 2 enthält auch außerdem noch einen Fehler gegen die oben bei dem Quartsextaccord ausgesprochene Regel: der Bass soll nicht aus dem Quartsextaccord springen (S. 145 u.f.).

Der dritte Fehler des Beispiels 400 liegt sowohl in der verdeckten Quinte, die bei dem Sprunge des Soprans in gleicher Richtung um so mehr hervortritt, als überhaupt in der gespreizten Stimmenführung.

Die verdeckte Quinte bei Nr. 4 ist deshalb zu tadeln, weil sie nicht notwendig war, da der Tenor ebenso gut von *h* nach *c* fortschreiten konnte. Besser ist die bei Nr. 5, welche bei der Führung des Alts wie des Basses in der Gegenbewegung stattfinden kann.

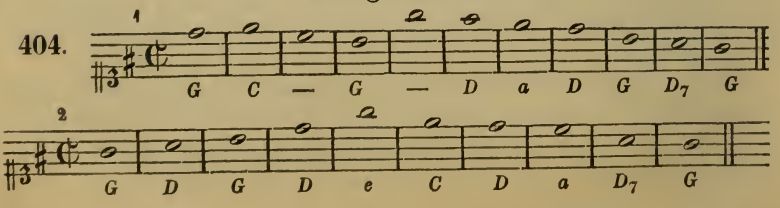
Eine bessere Ausführung der Aufgabe Nr. 399 wird folgende sein

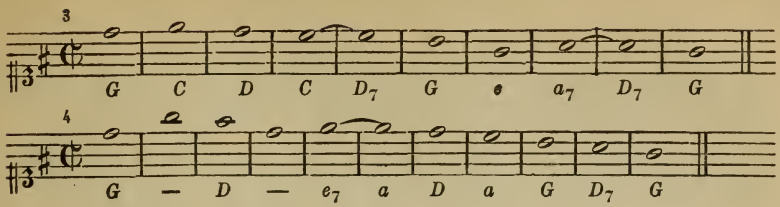
403.



Aufgaben.

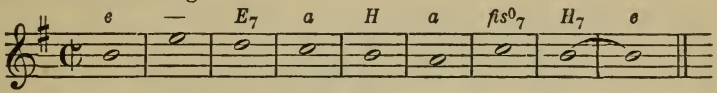
404.





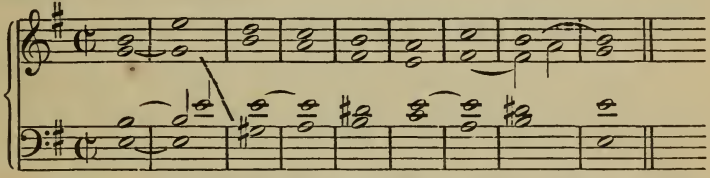
Die nächste Aufgabe.

405.



mit folgender Ausführung:

406.



giebt uns Gelegenheit, über einen Fehler zu sprechen, der den Namen führt:

unharmonischer Querstand.

Der unharmonische Querstand (*relatio non harmonica*) gehört zu den unmelodischen Fortschreitungen und besteht im allgemeinen darin, dass einem Ton derselbe Ton chromatisch erhöht oder erniedrigt unmittelbar **in einer andern Stimme** folgt, wie hier auf das *g* des Alts das *gis* des Basses.

Um diesen Fehler zu vermeiden, ist folgende Regel zu merken:

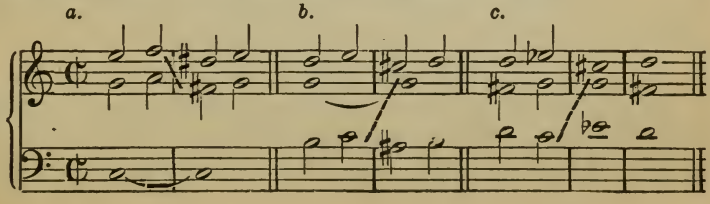
Unmittelbare chromatische Veränderungen eines Tones sind immer nur in derselben Stimme anzuwenden, in welcher der Ton unmittelbar vorher vorkommt.

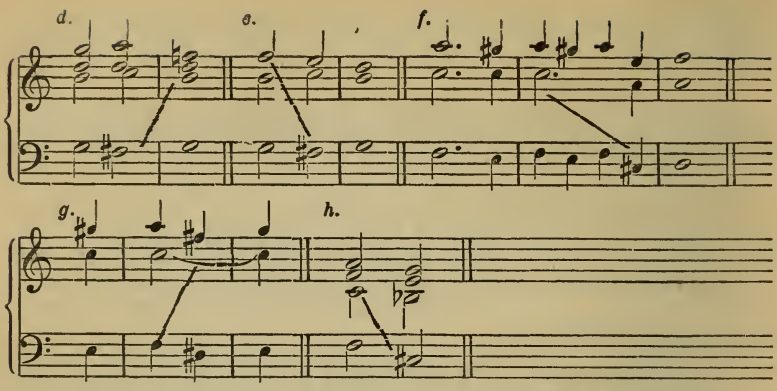
So sehr diese Regel allen theoretischen Grundsätzen der harmonischen Verbindung und Fortschreitung entspricht, so giebt es beinahe keine, bei welcher sich mehr Ausnahmen in der Praxis nachweisen lassen, als bei ihr.

Man hat daher in Lehrbüchern neuerer Methoden die Lehre über den Querstand sehr verdächtigt und Stellen angeführt, in welchen die unharmonischen Querstände in ganz natürlicher Weise hervorkommen, ohne den Grund zu untersuchen, warum dieselben nicht als fehlerhaft anzusehen sind.

Es sollen einige derselben hier angeführt werden.

407.



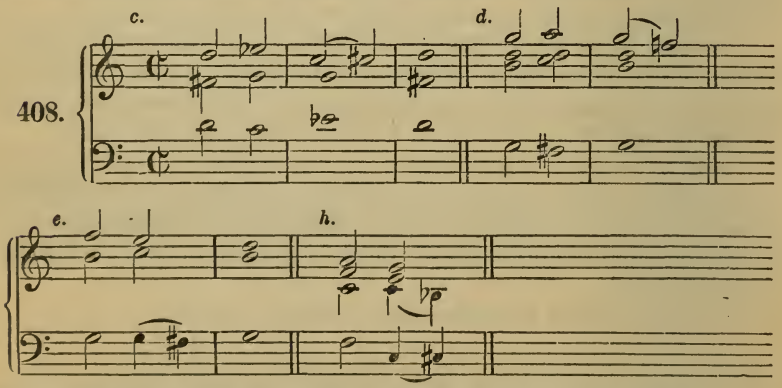


In allen diesen Fällen erscheint der Querstand nicht durch die einfach-harmonische Fortführung gebildet, sondern entweder in dem Charakter der Wechselnoten, bei *a.*, *b.*, *g.*, oder durch Verkürzung (Zusammenziehung) natürlicher, aber für die metrische Gliederung zu umständlicher harmonischer Verbindungen, bei *c.*, *d.*, *e.*, *f.*, *h.*

Das erste bedarf keines Beweises, und es ist nur die Bemerkung hinzuzufügen, dass diese Art der Querstände meistens bei kleineren Taktgliedern vorkommen dürfte, und die obige Notierung in halben Noten selten und deshalb unpassend ist, weil durch sie die einfache harmonische Grundlage ausgedrückt wird und nicht jene tonischen Elemente, die zur Ausschmückung dienen.

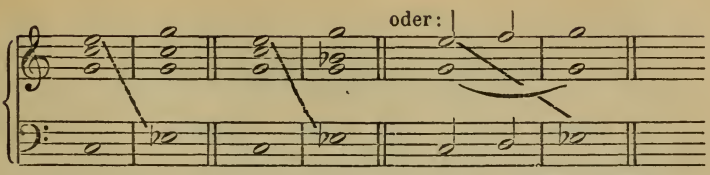
Die ursprüngliche Fortschreitung der Stimmen bei den oben durch Zusammenziehung entstandenen Querständen ist folgende:

408.



Man vergleiche diese Beispiele mit denen unter Nr. 407 bei *c.*, *d.*, *e.*, *h.*

Alle diese Bedingungen, wodurch Querstände sich eingebürgert haben, finden sich in folgenden und ähnlichen Fällen nicht, und ist die Art von Fortschreitungen unter die fehlerhaften zu rechnen:

409. 

Eine völlige Freigebung aller Querstände wird daher nicht zu rechtfertigen sein.

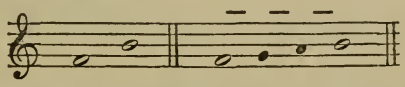
Bei allen obigen der Praxis entnommenen, aber aus dem Zusammenhange gerissenen Stellen kommt noch die Berücksichtigung des Tempos, der durch rhythmische Einschnitte hervortretenden Konsequenz eines Ganzen hinzu, die alle diese Bildungen notwendig und präcis, daher fehlerlos machen wird.

Unter die Querstände rechnet man auch eine Fortschreitung, die unter dem Namen Tritonus bekannt ist, und deren Erklärung hier folgt.

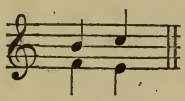
Über den Tritonus.

Der Tritonus ist in der diatonischen Durtonleiter enthalten, und umfasst die Entfernung von der vierten zur siebenten Stufe, in der *C*dur-Tonleiter die übermäßige Quarte *f*—*h*.

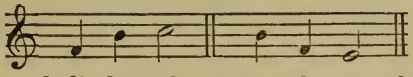
Dieser Schritt von *f* zu *h* umfasst drei ganze Tonstufen, woher auch sein Name stammt:

410. 

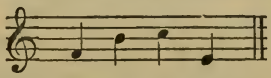
Er wird deswegen für unmelodisch und unsangbar gehalten, weil jeder seiner Töne eine besondere Fortschreitung erfordert, die eigentlich zwei verschiedenen Stimmen zugeteilt erscheinen:

411. 

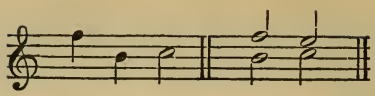
von denen die eine in ihrem Fortschritt unberücksichtigt bleiben muss, wenn der Schritt in eine Stimme verlegt wird:

412. 

es müsste denn die melodische Folge so gestaltet werden:

413. 

Dass dies aber nicht der einzige Grund der üblen Wirkung dieses Intervallschrittes ist, beweist die sehr häufig gebrauchte Umkehrung desselben, die ebenfalls eine zweistimmige Fortschreitung erfordern würde:

414. 

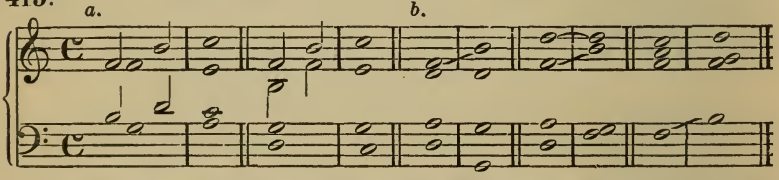
und die ebenso fasslich und leicht ausführbar, als der Tritonus schwierig ist und widerstrebend erscheint.

Anmerkung. Es mag hierbei noch bemerkt werden, dass sich der Tritonus auf den verminderten Dreiklang und seine Fortschreitung stützt, wie aus obigem Beispiel 414 deutlich wird (siehe S. 27).

Dass man diesen Schritt früher besonders als fehlerhaft hervorhob, lag darin, dass er bei der sonst gebräuchlichen einfachen harmonischen Gestaltung der Tonstücke die einzige übermäßige Fortschreitung bildete, die sich diatonisch darstellte. Heutzutage, bei erweitertem Gebrauch aller Kunstmittel, wird er einfach zu den übermäßigen Fortschreitungen gerechnet, die bei reiner harmonischer Führung der Stimmen als unmelodisch zu vermeiden oder wenigstens behutsam zu gebrauchen sind.

Die Rücksichten, die bei dem Gebrauch des Tritonus zu nehmen sind, liegen in seiner Stellung und seiner Erscheinung selbst.

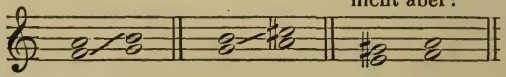
Er kann vorkommen entweder
auf einem Accord (*a.*) oder
auf zwei Accorden (*b.*). Z. B.

415. 

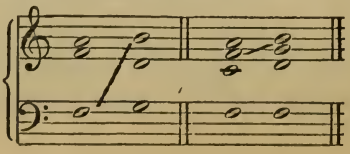
Kommt er auf einem Accord vor, ist sein Eintritt nicht unerwartet und das Gehör vorbereitet; bei zwei Accorden jedoch macht sich die gezwungene Fortschreitung leicht fühlbar (vgl. S. 151).

Früher dehnte man das Verbot des Tritonus auch auf die zwei großen Terzen aus, die auf ganzer Tonstufe sich folgen. Z. B.

nicht aber:

416. 

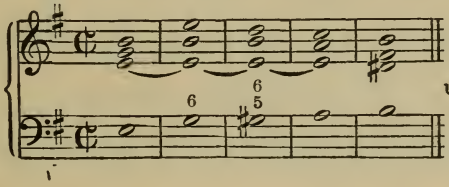
und es ist nicht zu leugnen, dass diese Fortschreitung zweistimmig dieselbe widrige Wirkung hervorbringt, wogegen dieselbe drei- und vierstimmig, besonders wenn sie nicht in den äußern Stimmen erscheint, bedeutend gemildert ist.

417. 

Dass früher der Schritt von der vierten zur siebenten Stufe der Molltonleiter, z. B. von *d* zu *gis*, nicht zum Tritonus gerechnet ward, gründet sich auf die früher übliche Darstellung der Molltonleiter selbst und ihrer Harmonien. Die Wirkung dieses Schrittes bleibt, da er übermäßig ist, dieselbe.

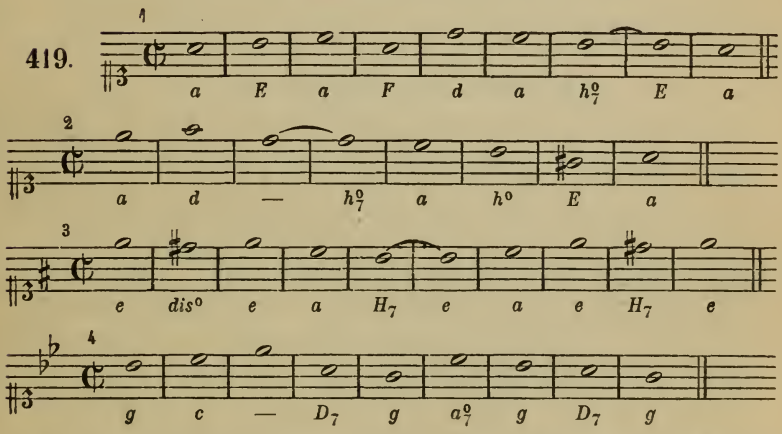
Wir kehren zu unsrer Aufgabe 405 zurück und versuchen eine bessere Ausführung, wodurch der Querstand vermieden ist.

418.



Aufgaben.

419.

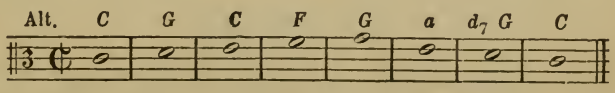


2. Harmonische Begleitung zu einer gegebenen Mittelstimme.

Diese Übung, die eigentlich zu den kontrapunktischen Arbeiten gehört, kann nicht zeitig genug beginnen. Sie soll zunächst mit Beifügung der Grundtöne eingeführt werden.

Aufgabe.

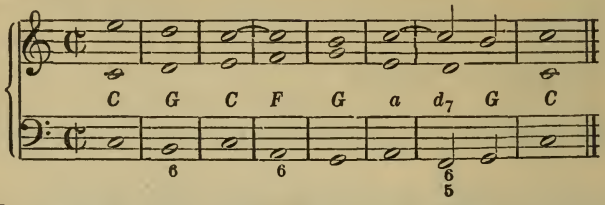
420.



Bei Ausarbeitung dieser Aufgabe wird die Entwerfung des Basses wieder das Erste und Wichtigste sein. Zu gleicher Zeit kann aber

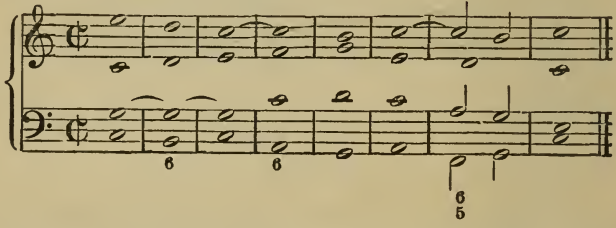
auch der Sopran als die am meisten hervortretende Stimme hinzugefügt werden. Z. B.

421.



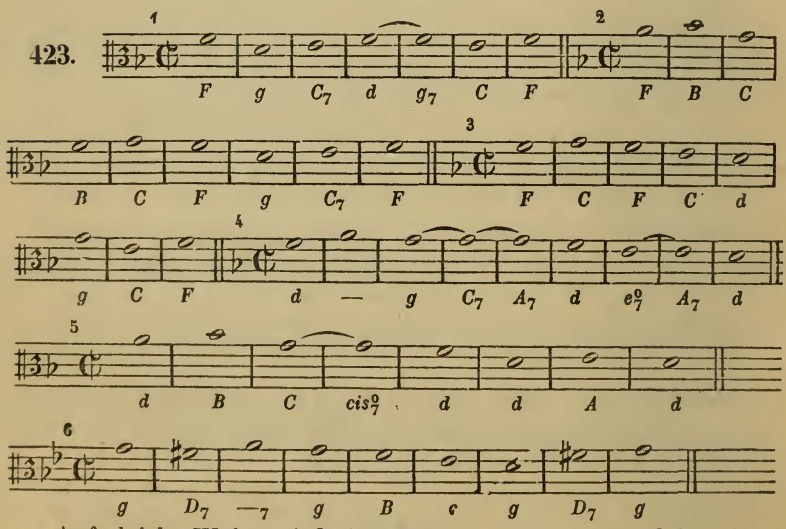
Vorstehender Satz kann dreistimmig gelten. Durch Hinzufügung des Tenors wird er sich so gestalten:

422.



Aufgaben mit gegebenem Alt.

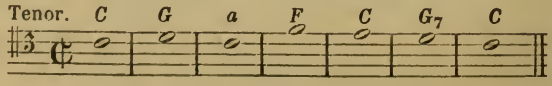
423.



Auf gleiche Weise wird eine Tenorstimme zu behandeln sein.

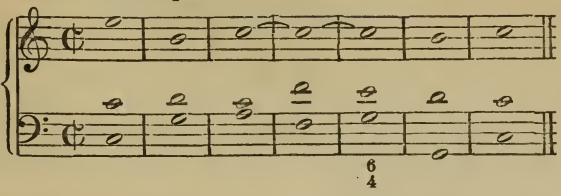
Aufgabe.

424.



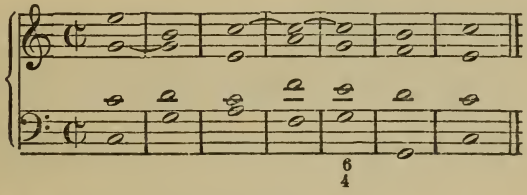
Entwurf des Basses und Soprans:

425.



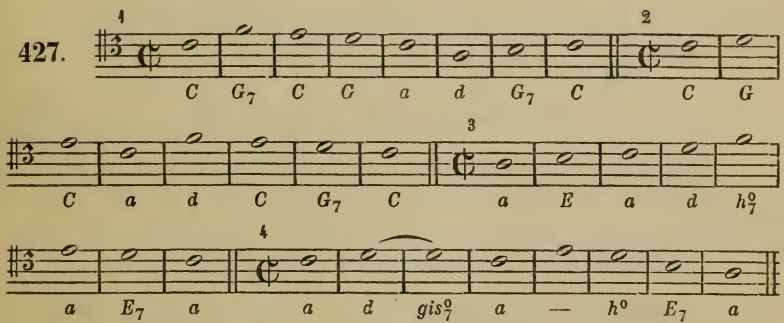
Vierstimmig:

426.



Aufgaben mit gegebenem Tenor.

427.



Diese Übungen sind so lange fortzusetzen, bis die Entwerfung des Basses sowohl, wie die Stimmenführung überhaupt vollkommen rein und sicher ist.

Am Schlusse dieses Kapitels mag noch bemerkt werden, dass zu einer guten Ausführung dieser vierstimmigen Sätze eine gute Lage der Stimmen besonders notwendig ist. Die Grenzen der Stimmen selbst (als Gesangstimmen gedacht) dürfen nicht überschritten werden, die Entfernung einer Stimme von der andern darf nicht zu weit, ebensowenig dürfen sie zu eng erscheinen, was jedoch nicht von zwei Stimmen gilt, die z. B. auf einem Tone zusammentreffen.

Man merke sich in dieser Beziehung folgende Regel:

Von den drei obern Stimmen darf die Entfernung einer zur nächsten nicht über eine Oktave betragen. Das Verhältnis des Basses zum Tenor gestattet jedoch Ausnahmen.

Anmerkung. Die gegenwärtigen Aufgaben in den Bass zu stellen, wird insofern unzweckmäßig sein, als sie sich ganz in früherer Weise als bezifferte Bässe ausweisen würden. Sie können nur zu freier harmonischer Behandlung gestellt werden.

Achtzehntes Kapitel.

Erweiterung der harmonischen Begleitung.

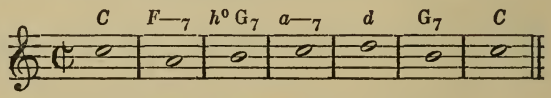
Zu einer gegebenen Simme in ganzen Noten die harmonische Begleitung in halben Noten abwechselnd in den übrigen Stimmen.

Es kann dies geschehen
durch zwei Accorde,
durch Wechsel der Stellung eines Accordes,
durch Vorhalte.

Die Aufgaben sollen in der Weise wie bisher bezeichnet werden.

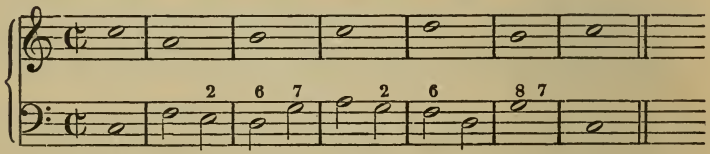
Aufgabe.

428.



Der Bass kann auf diese Art entworfen werden:

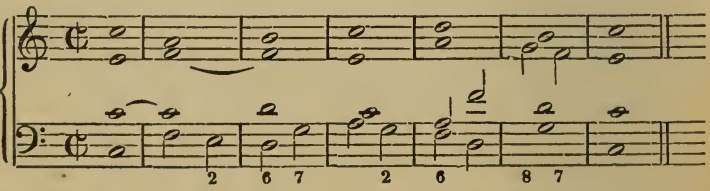
429.



Im zweiten und vierten Takte zeigen sich Septimen von Nebenseptimenaccorden ohne Vorbereitung. Man nennt diese Art durchgehende Septimen. Sie gehen von dem Grundton des Accordes aus und erscheinen immer auf der Arsis. In solcher Weise können sie in allen Stimmen vorkommen.

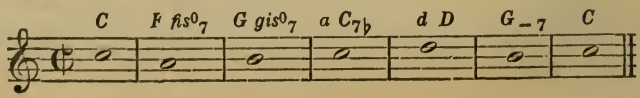
Die Hinzufügung der Mittelstimmen zu obigem Bassentwurf giebt folgenden vierstimmigen Satz:

430.

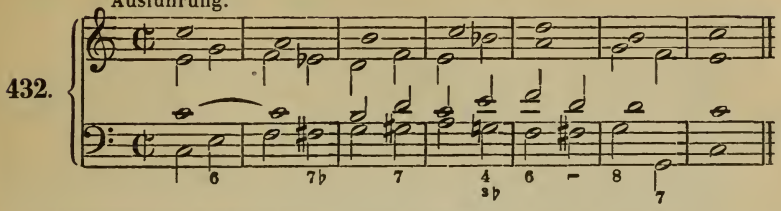


Diese Aufgabe kann bei reicherem Harmoniewechsel und mit Modulationen auf diese Weise gestellt werden:

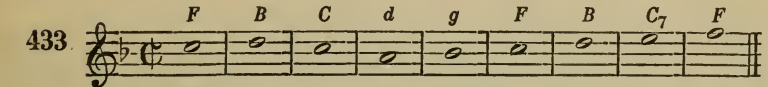
431.



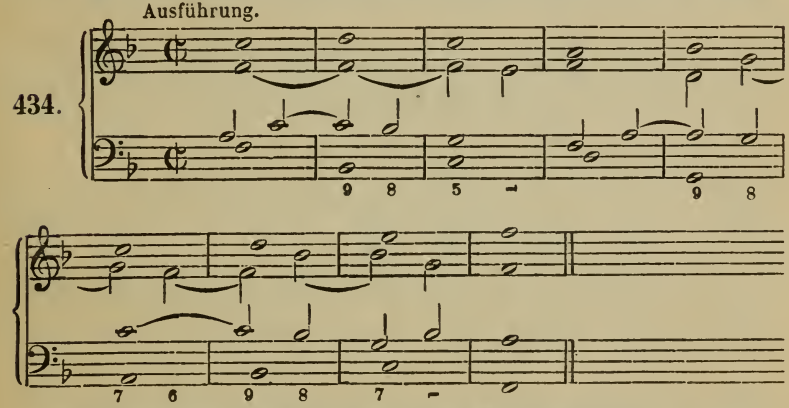
Ausführung.



Die nächste Aufgabe soll die Benutzung der Vorhalte zeigen.



Ausführung.

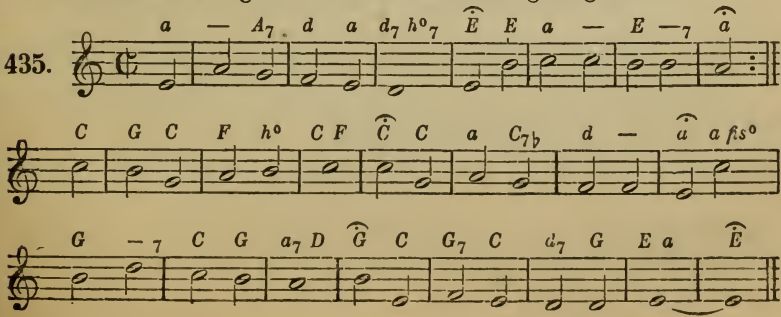


Wir übergehen die Aufgaben in den Mittelstimmen.

Die Benutzung der einfach melodischen Fortschreitung in ganzen Noten als Aufgaben (cantus firmus) geschah zu dem Zwecke, um den einfachen harmonischen Inhalt eines Taktes, oder, wie im Allabreve-Takt geschieht, in seinen Hauptteilen (halben Noten) darzustellen. Geschieht die Aufgabe in halben Noten, so können hierzu Choräle gewählt werden.

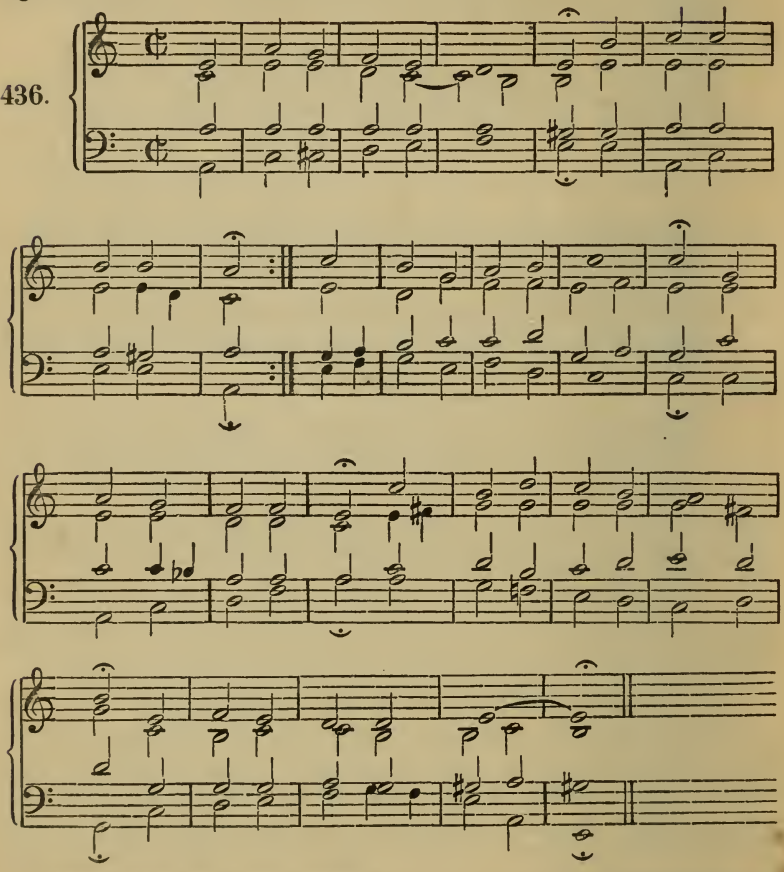
Für die eigenen Übungen können sehr leicht die Grundtöne vorhandener guter harmonischer Bearbeitung von Chorälen ausgezogen und die Bearbeitung versucht werden.

In nächster Aufgabe soll das Verfahren gezeigt werden



Die Ausführung dieses Chorals könnte nach obiger Aufgabe folgende sein:

436.



Anmerkung. Sonderbarerweise erscheint hier statt des Ganzschlusses ein Halbschluss, der aber bedingt wird durch die Eigentümlichkeiten der in einer alten Kirchentonart (der phrygischen) erfundenen Melodie, die eine besondere Behandlung verlangt. Mehr über diesen Schluss, der allgemein bekannt ist unter dem Namen »der phrygische«, in der Folge unter »Kadenzen«.

Nach hinreichender Übung und Sicherheit in der Behandlung der einfachen Harmonie kann man zu weiterer Ausbildung der Stimmenführung vermittelst der Durchgangs- und Wechselnoten übergehen.

Zu diesem Zweck soll im nächsten Kapitel weiteres über Melodie und melodische Fortschreitungen folgen.

Neunzehntes Kapitel.

Über Ausbildung der Melodie.

Es wird sich hier nicht um Melodie-Erfindung, sondern um ihre formelle Ausbildung und, was für unsre harmonischen Übungen das Wichtigste ist, darum handeln, durch Bearbeitung und Bildung von Melodien das wesentlich Harmonische derselben kennen und gebrauchen zu lernen.

Es wird hierbei auf das Erkennen und die Auffassung folgender Grundsätze ankommen:

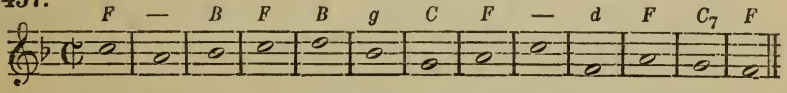
Jede noch so ausgeführte und ausgebildete Melodie hat eine ebenso einfache Grundlage, wie wir sie in unsern letzten Beispielen als Aufgaben benutzt haben.

Jede noch so komplizierte harmonische Führung der Stimmen lässt sich daher auf einfache Harmonieverbindung zurückführen.

Um dies zu erkennen, ist es notwendig, die wesentlichen Noten von dem Bei- und Nebenwerk unterscheiden zu lernen.

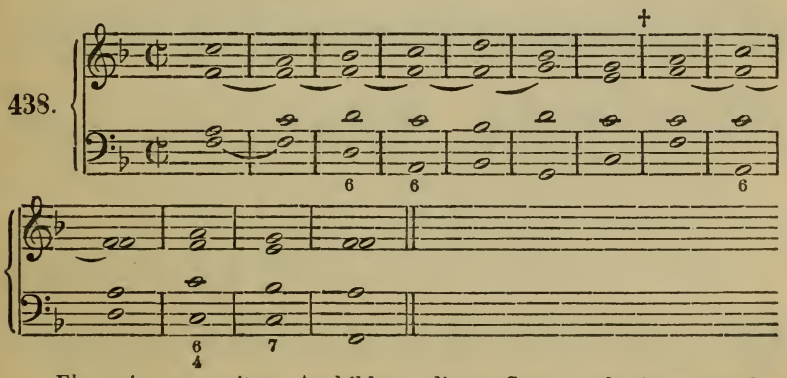
Wir wählen hierzu den analytischen Weg und suchen folgende Melodie, die wir in der einfachsten Weise nach obiger Art mit Bezeichnung der Grundtöne aufschreiben wollen, auszubilden:

437.



Beides, Melodie und Harmonie, ist einfach gewählt, und die letzte soll auf folgende Weise vierstimmig eingeführt werden:

438.



Ehe wir zur weitern Ausbildung dieses Satzes schreiten, wird es nötig, das, was über rhythmische Gestaltung einer Melodie zu erwähnen ist, vorauszuschicken.

Eine Melodie kann sein entweder ein mehr oder weniger Takte enthaltender musikalischer Satz ohne bestimmte Abgrenzung, wie er sich oft als Thema, Motiv einer Komposition findet, oder ein durch Gegensätze geschiedenes und abgeschlossenes Ganzes.

Im letzten Falle nennt man sie eine Periode, und sie enthält dann in der Regel acht Takte, die in zwei Abteilungen in je vier Takten Gegen-

sätze bilden. Diese Gegensätze oder Abteilungen werden »Vordersatz und Nachsatz« genannt.

Das Nähere hierüber gehört der Formenlehre an.

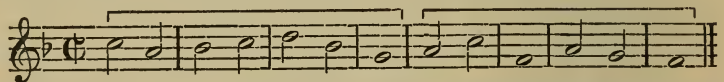
Dass unser obiger Satz eine Periode bilden soll, liegt schon in dem Abschlusse des Ganzen, und es wird vor allem notwendig sein, die Scheidung der Abteilungen aufzusuchen.

Sehr häufig wird diese Scheidung erkannt in den Kadenzen, die entweder als unvollkommene ganze oder als halbe, als plagalische in der Mitte des Satzes sich zeigen.

Eine solche halbe Kadenz (im allgemeinen: ein Abschluss in die Dominante) findet sich in unsrer Aufgabe im sechsten und siebenten Takte, und es wird da, wo das Zeichen † steht, die Scheidung der Abteilungen der Periode sich annehmen lassen.

Die erste Abteilung, der Vordersatz, würde sonach sieben, der Nachsatz sechs Takte erhalten, die beide rhythmisch zu vier Takten umzugestalten wären. Dies soll auf folgende Art geschehen:

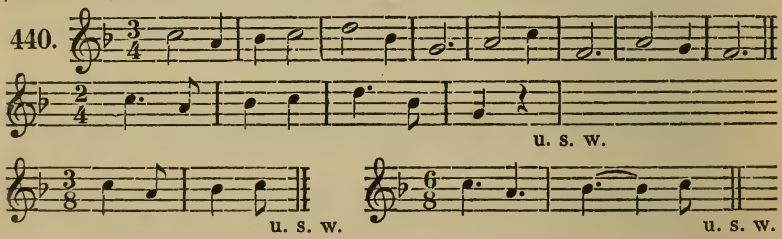
439.



Fügen wir die oben gewählte harmonische Begleitung hinzu, so erhalten wir eine vollständige musikalische Periode.

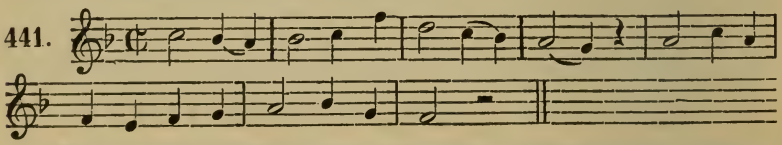
Ebenso bedarf es nur eines Blickes, um zu erkennen dass sich alle weitern Umbildungen in verschiedene Taktarten, z. B. in $^2/_4$-, $^3/_4$-, in $^3/_8$- oder $^6/_8$-Takt, sehr leicht veranstalten lassen. Z. B.:

440.



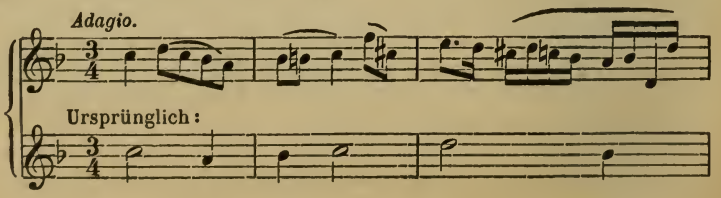
Wir gehen nun zu den tonischen Veränderungen der Melodie über und fügen Durchgangs- und Wechselnoten hinzu. Z. B.:

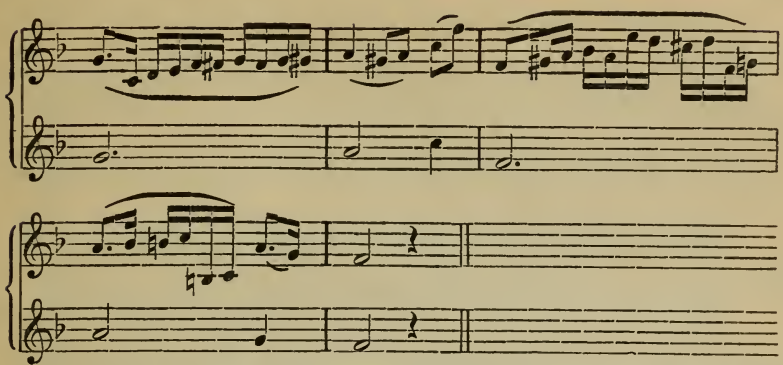
441.



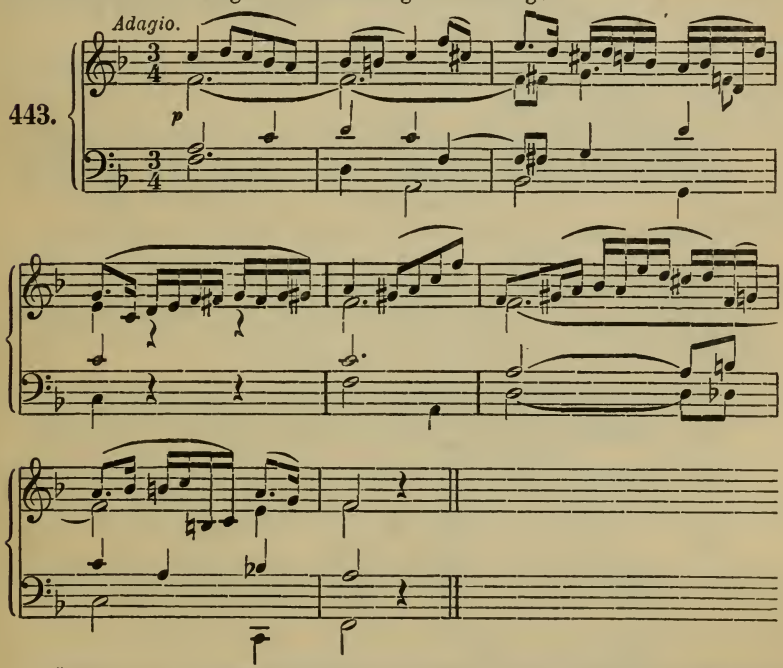
Noch reichere Benutzung aller Nebentöne könnte folgende Gestaltung geben:

442.





Die unten befindliche einfache melodische Fortschreitung wird sich leicht als die Grundlage erkennen lassen. Dass aber die obere Melodie mit Berücksichtigung der ursprünglichen Harmonie ausgeführt ist, wird sich sogleich ergeben, wenn wir die übrigen Stimmen mit den wenigen, durch die Oberstimme bedingten Abweichungen hinzufügen:



Über die in diesem Beispiele im dritten Takte befindlichen Oktavenparallelen in den Mittelstimmen ist zu bemerken, dass dieselben dann als fehlerlos zu betrachten sind, wenn sie nicht vereinzelt vorkommen, sondern zur Hebung einer harmonischen und melodischen Fortschreitung nur als Verstärkung in größerer Folge erscheinen. Der Satz ist in diesem Falle als dreistimmiger zu betrachten.

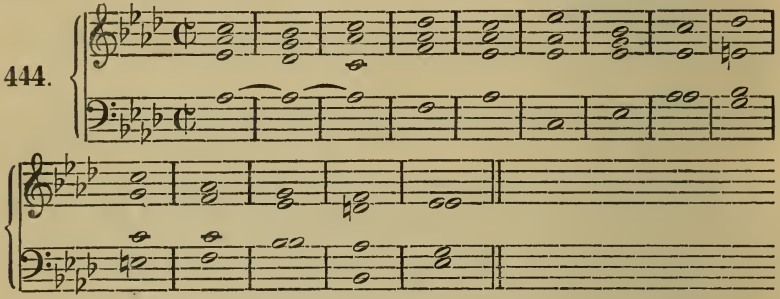
So wenig selbständigen Wert dieses Beispiel hat, so galt es hier nur

zu zeigen, welcher Entwickelung der einfachste melodische und harmonische Satz fähig ist.

Der Nutzen der Anschauung und Erkennung dieser melodischen und harmonischen Verhältnisse ist zu bedeutend, als dass wir nicht in folgendem interessanten Satze noch eine Probe liefern sollten.

Die Grundharmoniefortschreitung ist ebenso einfach wie die früher gezeigten:

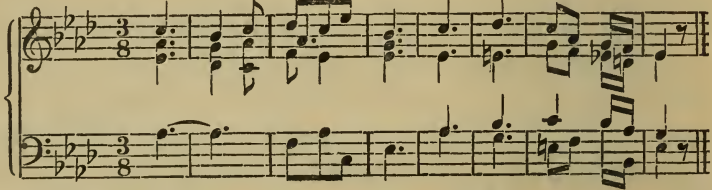
444.



Dieser Satz soll eine Periode bilden: der mittlere Abschluss findet sich leicht in dem Halbschluss des siebenten Taktes.

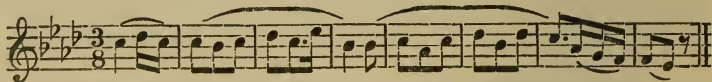
Wir umgehen hier die verschiedenen Taktarten und wählen folgende Einteilung:

445.



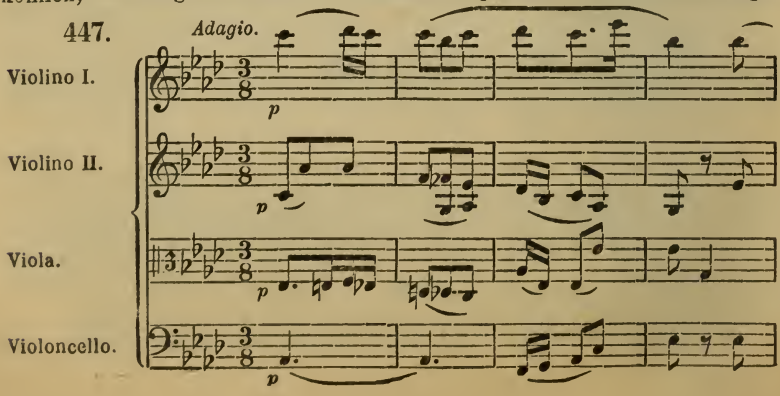
Die Ausbildung der oberen Stimme soll mit Berücksichtigung der harmonischen Fortschreitung in dieser Weise stattfinden:

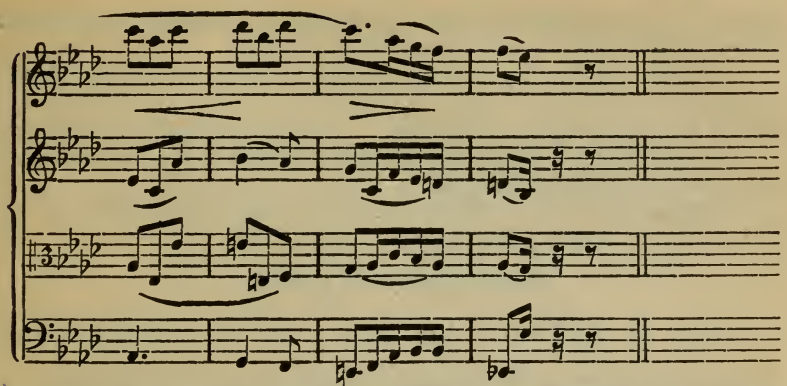
446.



Welchen Anteil die übrigen Stimmen an melodischer Ausbildung nehmen können, wird folgender Satz aus dem *Es*-dur-Quartett von Beethoven zeigen:

447.

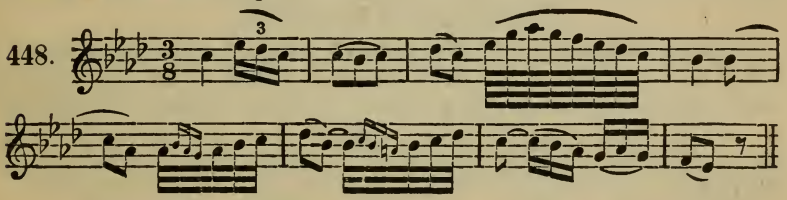




Eine Vergleichung mit Nr. 445 wird die melodischen und harmonischen Veränderungen zeigen.

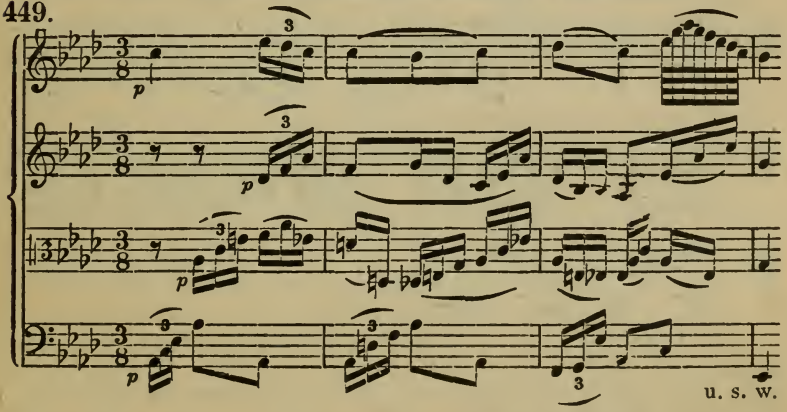
Es soll nun noch folgende Veränderung der ursprünglichen Melodie aus demselben Tonstücke folgen:

448.



Die übrigen Stimmen zeigen sich in folgender Veränderung:

449.



Diese Andeutungen in bezug auf melodische Ausbildung mögen hier genügen und der eignen Übung oder der speciellen Anleitung überlassen bleiben.

Anmerkung. Das Mechanische des ganzen Verfahrens darf hierbei nicht irre machen; denn ebenso gewiss es ist, dass man bei der Komposition nicht durchaus auf die oben gezeigte Art verfährt (wenn auch Beethoven bei den späteren Umänderungen jener ursprünglichen Melodie zum Teil nicht anders verfahren konnte), ebenso sehr war es hierbei nur darum zu thun, teils die Beziehung unsrer bis-

herigen Übungen zur praktischen Seite ins rechte Licht zu setzen, teils einen klaren Blick in komplizierte Kompositionen selbst zu gewinnen.

Was die begleitenden Stimmen betrifft, so fanden sie sich aus der einfachen Harmonisierung von selbst und bedurften weniger Umwandlung, und zeigten sich, wenn auch untergeordnet, doch dadurch nicht unbedeutend.

Jetzt bleibt noch übrig, über andre Begleitungsarten zu sprechen, was im nächsten Kapitel geschehen soll.

Anmerkung. Über den Rhythmus und sein Verhältnis zur Melodie vgl. »Alfred Richter, Elementarkenntnisse der Musik«, S. 59 f.

Zwanzigstes Kapitel.

Über Ausbildung der begleitenden Stimmen.

In welcher Weise die begleitenden Stimmen an harmonischer, metrischer und melodischer Ausbildung teilnehmen, zeigen schon die letzten Beispiele des vorhergehenden Kapitels.

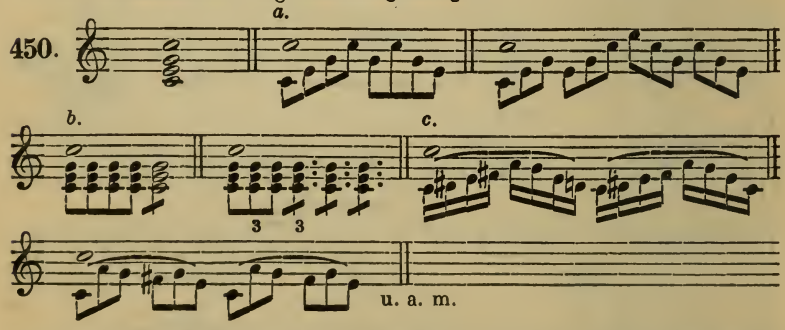
Es giebt aber noch andre Begleitungsarten, die man unter dem Namen kennt:

Die figurierte Begleitung.

Sie ist dem Charakter der Singstimmen nicht angemessen und dürfte nur in sehr beschränkter Weise für dieselben gebraucht werden. Es wird sich bei folgender Untersuchung bloß um die Instrumentalmusik handeln.

Unter figurierter Begleitung versteht man die durch metrisch-gleichmäßige Umbildung der einfachen Accordtöne entstandene Begleitungsart, z. B.

Einfache Harmonie: Figurierte Begleitung:



Die Begleitung unter *a.* ist harmonisch figuriert. Die daraus entstandenen Figuren nennt man auch gebrochene Accorde. Die unter *b.* ist metrisch figuriert, und die unter *c.* ist melodisch figuriert. Die aus dem letzten entstandenen Figuren sind aus Wechsel- und Durchgangsnoten gebildet.

Jede begleitende Stimme kann zu solcher Figuration benutzt werden, entweder allein oder in Verbindung mit andern Stimmen.

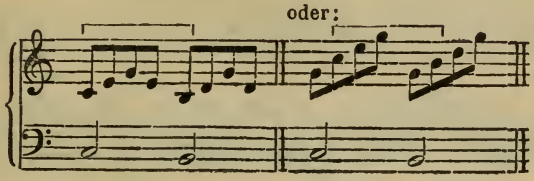
Wir wählen den Anfang des 437. Beispiels, um einige Begleitungsarten zu versuchen. Hierbei mögen noch folgende Bemerkungen vorausgehen:

Wenn die Figuren sich gleichmäßig wiederholen (z. B. in gebrochenen Accorden), so sind alle Regeln der harmonischen

Stimmenführung beim **Wechsel der Accorde** sowohl, wie der Verdoppelung zu beobachten.

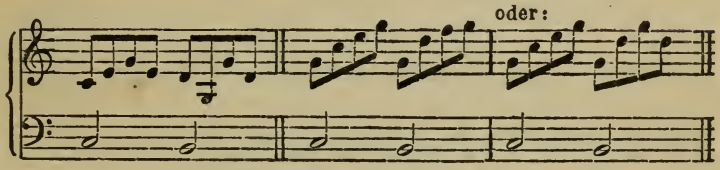
Man darf daher nicht schreiben:

451.



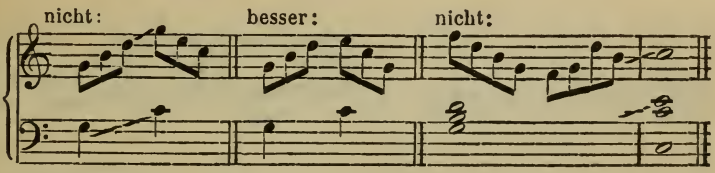
sondern etwa auf diese Art:

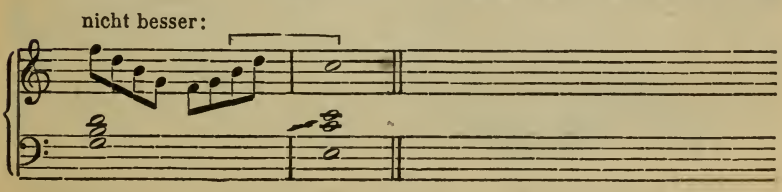
452.



Es darf bei dem Wechsel der Harmonie die letzte Note einer Figur und die Anfangsnote der nächsten mit keiner andern Stimme eine falsche Fortschreitung bilden. Z. B.:

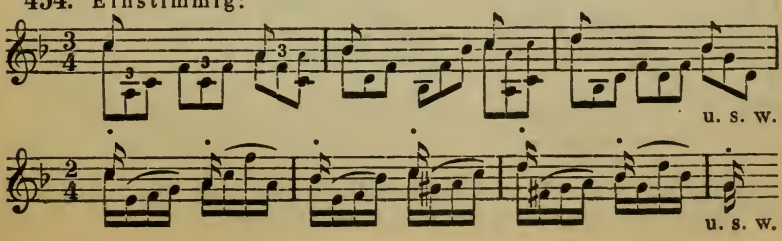
453.





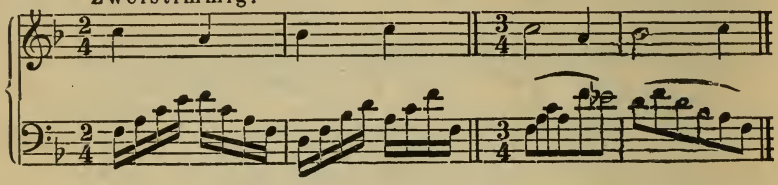
Die harmonische Figuration gewährt die Mittel, auch einstimmige Sätze in größerer Vollkommenheit herzustellen. Hier einige Beispiele mit dem Anfang der Melodie Nr. 437:

454. Einstimmig:

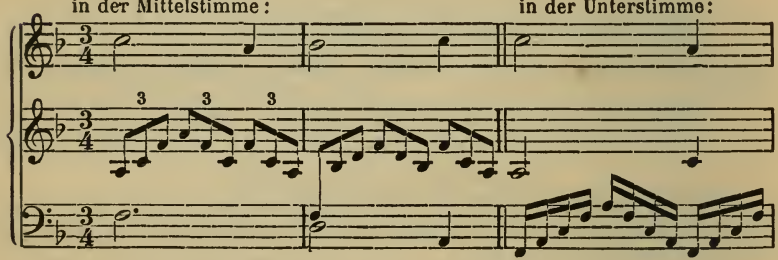


Dass diese Sätze für ein Instrument, wie etwa Violine oder Klarinette, berechnet sind, ist leicht zu sehen.

455. Zweistimmig:

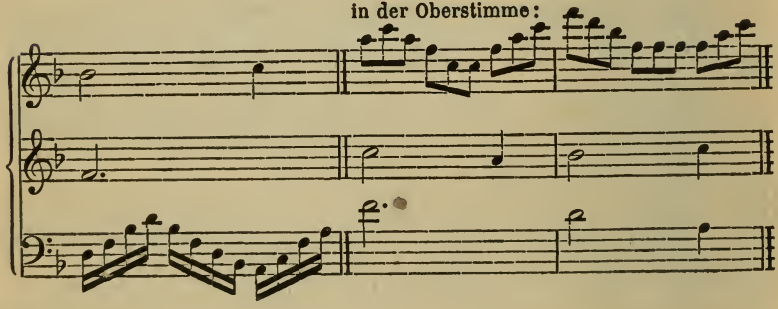


Dreistimmig:
in der Mittelstimme:

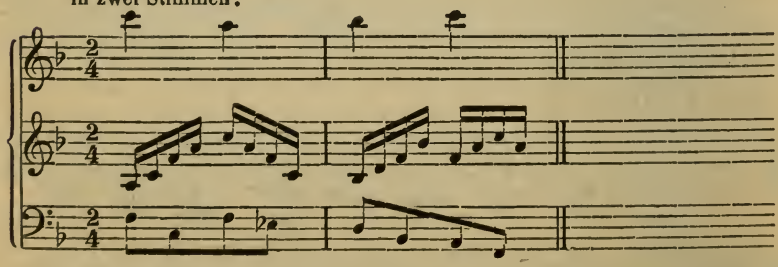


in der Unterstimme:

in der Oberstimme:



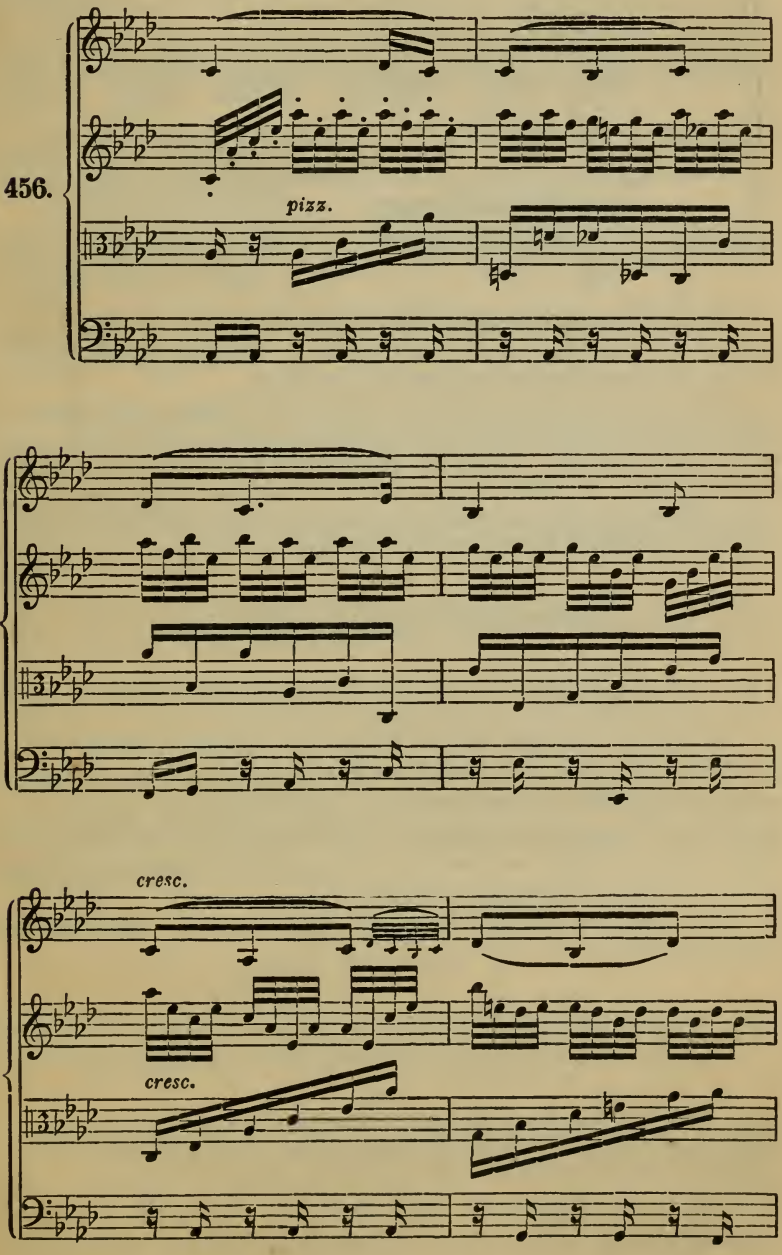
In zwei Stimmen:

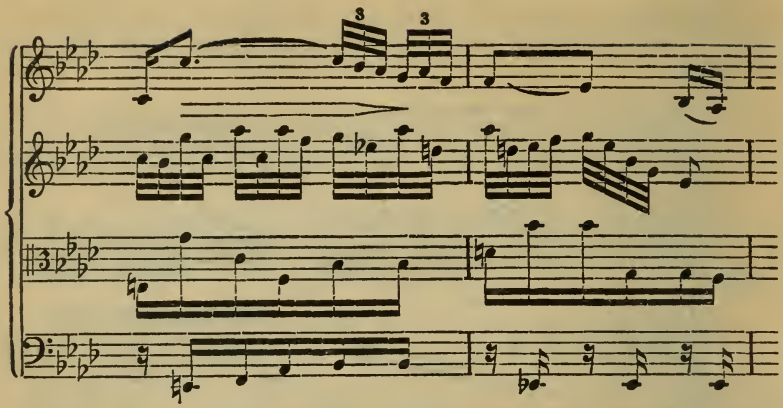


Die Figurierung im vierstimmigen Satze wird nach diesen Proben an dem obigen Beispiele ebenso leicht zu bewerkstelligen sein.

Statt dessen wählen wir lieber als ein Beispiel mannigfaltiger Figurierung folgende Stelle aus dem oben angeführten Quartettsatze von Beethoven.

456.





Diese ganze reiche Ausführung ruht auf der in Nr. 445, 446 und 447 angegebenen Grundlage, und überall da, wo der harmonische Wechsel eintritt, ist die Stimmenführung sorgfältig beobachtet. —

Will man in solche ausgeführte Kompositionen einen klaren Blick erlangen und zum Verständnis der innern harmonischen Struktur kommen, wird es sehr gut sein, Tonstücke dieser Art auf ihre einfache Grundlage zurückzuführen; der Fleiß hierin wird sich belohnen durch Bereicherung von Kenntnissen mancher Art und durch Gewandtheit im Gebrauch mannigfaltigster Kunstmittel bei eignen Kompositionen.

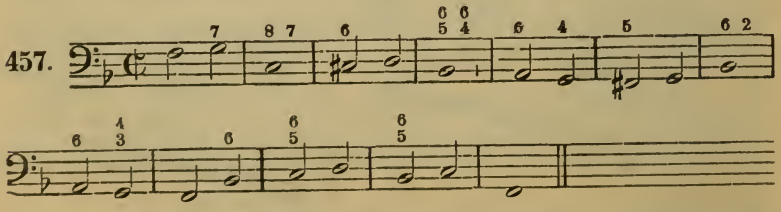
Einundzwanzigstes Kapitel.

Die Übungen im dreistimmigen Satze.

Zu unsern Übungen wurde bisher mit wenigen Ausnahmen der vierstimmige Satz benutzt, und obwohl derselbe größere Vollständigkeit gewährt und für die harmonischen Verbindungen am geeignetsten erscheint, so bringt doch auch die Bearbeitung dreistimmiger Sätze vielen Nutzen, indem sie besonders geeignet ist, die Stimmenführung gewandter und vielseitiger zu machen.

Wir beginnen die Übungen wie früher mit den Aufgaben der bezifferten Bässe.

457.

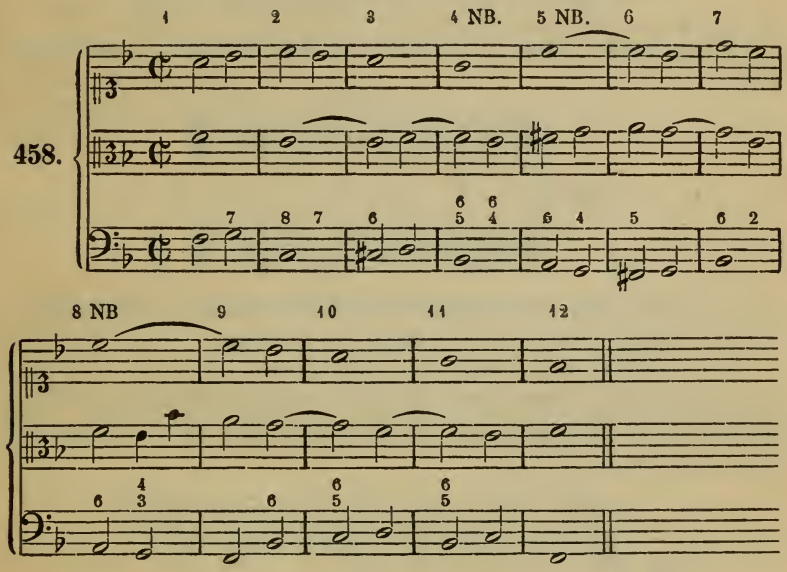


Der dreistimmige Satz reicht zwar für den Dreiklang aus, die Stimmenführung wird aber doch nicht selten ergeben, dass ein Inter-

vall desselben weggelassen ist, wie bei den Septimenaccorden natürlich ein Intervall immer wegbleiben muss, welches jedoch nie die Septime selbst sein kann. In der Regel kann die Quinte wegfallen, wie dies bereits im vierstimmigen Satze vorkam, in manchen Fällen auch der Grundton; die Terz als das die Art bestimmende Intervall wird nur in wenigen Fällen wegbleiben dürfen, ohne eine besondere Leere zu erzeugen.

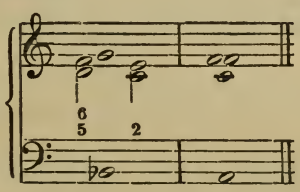
Die Ausführung der Aufgabe ist folgende, an die einige Bemerkungen angeknüpft werden sollen:

458.



Im vierten Takte findet sich bei NB. der Quartsextaccord des verminderten Dreiklangs *e-g-b*. Er steht statt des Sekundaccordes *b-c-e-g*, dessen Grundton *c* hier weggelassen ist, denn vierstimmig würde diese Stelle so heißen:

459.



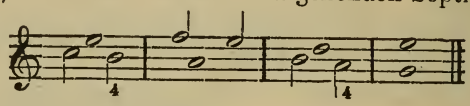
Man vergleiche über diesen Accord das S. 147 Erwähnte.

Im fünften Takte vertritt eine Quarte den Accord. Kann nun zwar eine Quarte weder im dreistimmigen noch im zweistimmigen Satze als vollständiger Accord gelten, wie es bei der Terz und Sexte der Fall ist, so wird doch in Fällen, wo der Quartsextaccord als

Durchgangsaccord auf der Arsis im vierstimmigen Satze gebraucht werden kann, im dreistimmigen der bessern Stimmführung wegen wohl die Sexte oder die Terz des Grundaccordes wegbleiben können, so dass also die Quarte allein übrig bleibt, welche hier Grundton und Quinte des ursprünglichen Accordes bezeichnet.

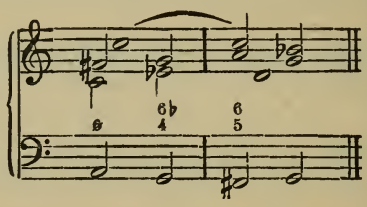
Die Quarte wird im zweistimmigen Satze zuweilen den Sekundaccord vertreten, besonders bei der durchgehenden Septime. Z. B.:

460.



Vierstimmig würde obige Stelle des 458. Beispiels vollständig so heißen:

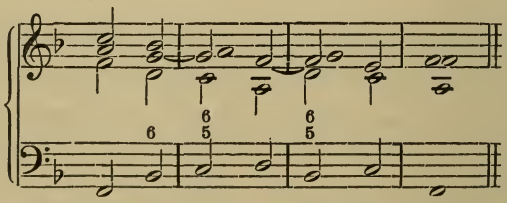
461.



Im achten Takte des Beispiels 458 wird durch den Sprung des Alts der Terzquartsextaccord vollständig gebildet.

Der zehnte Takt zeigt einen Quintsextaccord scheinbar. Im Grunde ist die Quinte hier nichts andres, als der Vorhalt zur Quarte, die aber hier durch die Fortschreitung des Basses zur Terz wird. Vierstimmig wird auch dies deutlicher:

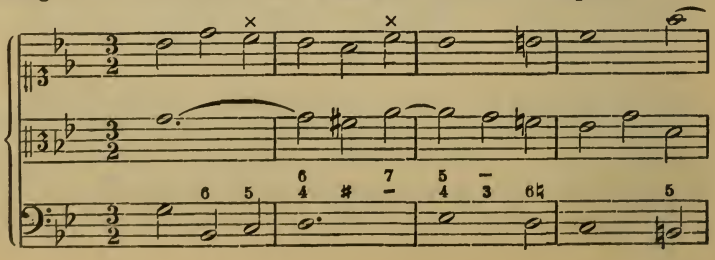
462.

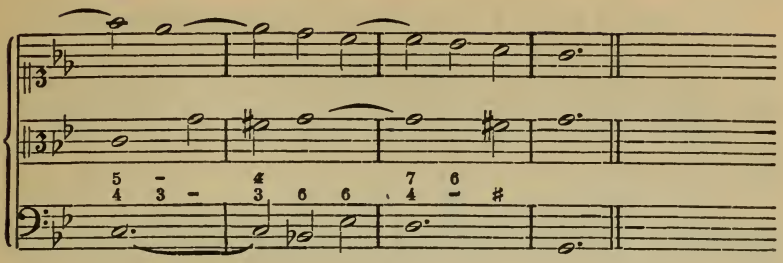


Der Schlusstakt des Beispiels 458 zeigt durch die Oktave *F*, dass der Dreiklang selbst ohne Terz und Quinte in solchen Fällen erscheinen kann.

Dass die Auslassung der Terz durch die Stimmführung oft bedingt wird, zeigt der erste und zweite Takt des nächsten Beispiels.

463.





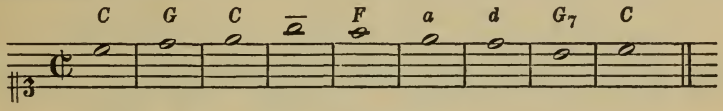
Die Auslassung der Terz erfolgt am besten auf der Arsis, wie hier im letzten Taktteil; auf der Thesis, also am Anfang des Taktes, soll die Terz nicht fehlen.

Weitere Aufgaben sind der besonderen Anleitung zu überlassen.

Übungen im dreistimmigen Satze zu einer gegebenen Oberstimme.

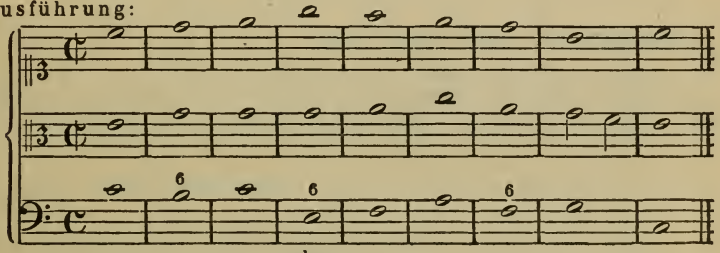
Folgende Aufgabe mit Bezeichnung der Grundtöne soll dreistimmig ausgearbeitet werden.

464.



Ausführung:

465.



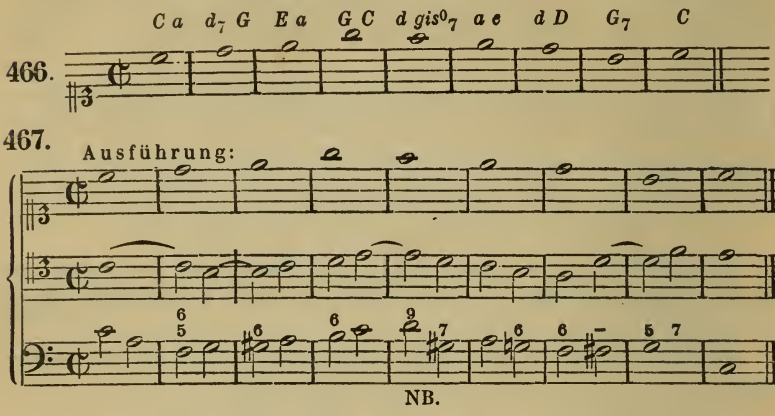
ohne Grundton.

Diese Ausführung bedarf keiner Erklärung.

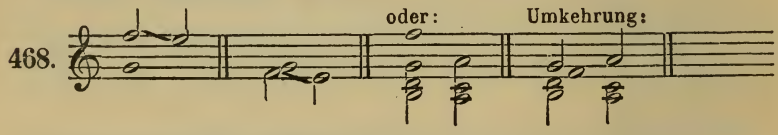
Die Wahl der Mittel- und Unterstimme wird von der Lage der Accorde im allgemeinen abhängen. So wird als Mittelstimme der Tenor bei tiefer Lage geeigneter sein, als der Alt; ebenso kann der Tenor statt des Basses als Unterstimme gewählt werden.

Für das folgende Beispiel ist der Tenor als Mittelstimme gewählt worden, da die Bewegung derselben sich mehr an den Bass anschließt, wogegen der einfache Gesang des Soprans von selbst isoliert erscheint.

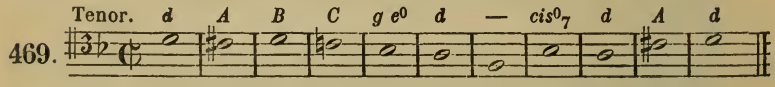
Die vorige Aufgabe in erweiterter harmonischer Ausführung:



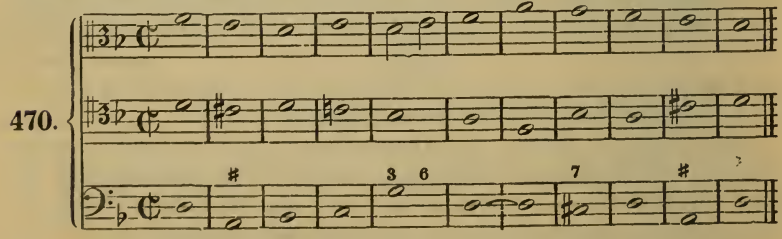
Im fünften Takte bei NB. erscheint der eigentliche Nonenvorhalt durch die Lage der Stimmen als Sekunde, was sehr selten nur zwischen Tenor und Bass vorkommen dürfte. Hierbei ist zu bemerken, dass es einen Sekundenvorhalt gar nicht geben kann, weil die Sekunde allein sich auf die Umkehrung der Septime stützt und sich nach der Fortschreitung dieser richtet. Z. B.:



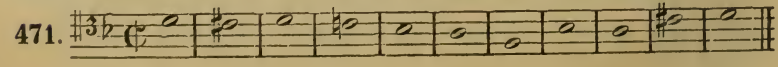
Aufgabe in einer Mittelstimme.



Als Oberstimme wird hier am zweckmäßigsten der Alt gewählt.

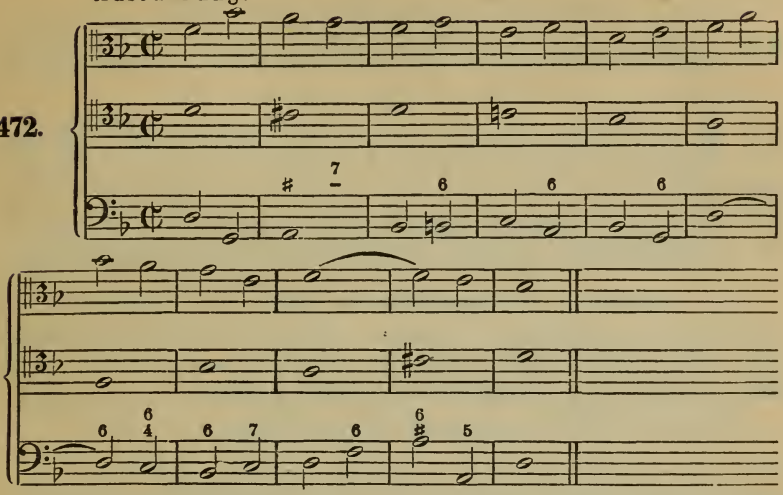


Dieselbe Aufgabe mit folgender Accordbestimmung:



Ausführung:

472.



Der vorletzte Takt liefert den Beweis, dass selbst die Sexte Vorhalt sein kann.

Zur weitern Übung können frühere, für den vierstimmigen Satz gegebene Aufgaben auch hier benutzt werden.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

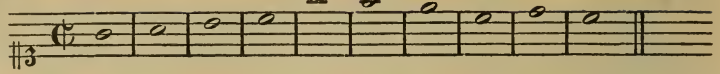
Über den zweistimmigen Satz.

Die große Dürftigkeit des zweistimmigen Satzes in rein harmonischer Beziehung lässt ihn selten zu andern Arbeiten als zu kontrapunktischen geeignet erscheinen, wo er erst eigentliche Bedeutung erhält und selbst in mehrstimmigen Sätzen, z. B. in den Fugen, zur Anwendung kommt. Wird zwar für einfach harmonischen Gebrauch die metrisch und rhythmisch verschiedene Bildung der Stimmen den zweistimmigen Satz erträglich machen, so kann allein die kontrapunktische Ausbildung zweier Stimmen dieselben von der Monotonie vieler Terzen- und Sextengänge befreien und ihm dem Wesen nach eine Vollständigkeit geben, wie sie jeder andre mehrstimmige Satz haben muss.

Auslassung eines oder mehrerer Intervalle wird bei demselben jedesmal stattfinden müssen. Bei den Dreiklängen wird es die Quinte oder den Grundton am meisten treffen. Sollen Septimenaccorde angewendet werden, darf natürlich die Septime nicht fehlen. Oktaven und Quinten sind selten anzubringen, da sie zu leer erscheinen: die Quarte könnte nur in wenigen Fällen, wo der Quartsextaccord regelmäßig stehen kann, oder wenn sie an der Stelle des Sekundaccordes vorkommt, zugelassen werden (siehe S. 190).

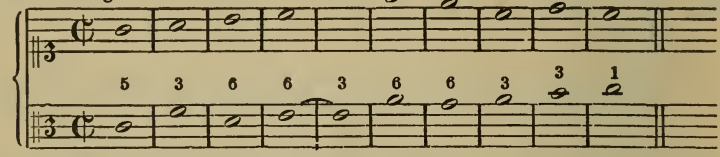
Beispiel: C F h^0 C — F C a G C

473.



Ausführung:

474.

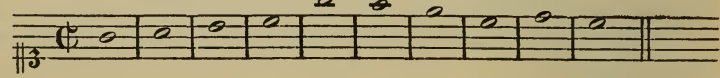


Die Auslassung der Intervalle ist durch die Vergleichung der Grundtöne der Aufgabe 473 deutlich. Unklarheit der Harmonie wird dabei selten sein, da sich jeder Accord durch seine Stellung d. h. durch die vor- und nachgehende Harmonie erklärt.

Dieselbe Aufgabe mit folgender Bezeichnung:

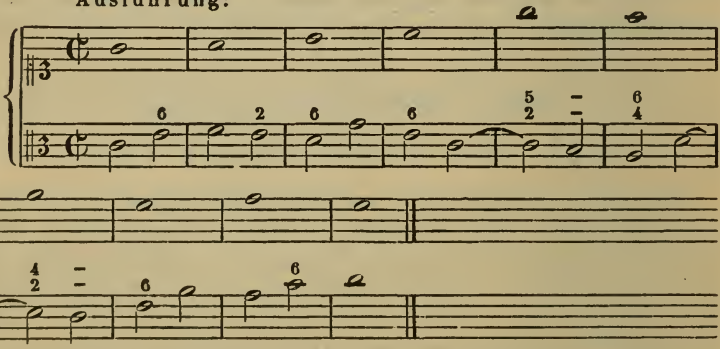
C F_{-7} G C G d C Ca G C

475.



Ausführung:

476.



Die meisten der in der dritten Abteilung vorgezeichneten Übungen schweifen in das Gebiet des Kontrapunktes über. Der Unterschied besteht darin, dass hier die Folge der Accorde vorgeschrieben ist und die Stimmenführung zu bilden übrig bleibt, während bei den kontrapunktischen Übungen die Kenntnis der Harmonie sowohl, wie der sichere Gebrauch derselben vorausgesetzt wird, so dass die Folge der Harmonien der eignen Wahl überlassen bleiben kann.

Man kann diese Arbeiten daher als eine nützliche Vorübung für jene betrachten, wie sie auch zugleich einen Blick in das Verhältnis der Harmonie zum Kontrapunkt gewähren.

In diesem Sinne sind auch die Übungen im nächstfolgenden Kapitel aufzufassen, welche auch jene Beschränkung der vorgezeichneten Accordfolge fallen lassen.

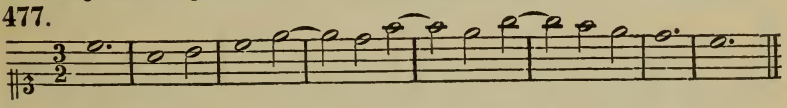
Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Harmonische Bearbeitung einer gegebenen Stimme in melodischer Ausbildung.

Unter melodischer Ausbildung einer Stimme soll hier nicht jene reichere Ausstattung verstanden werden, wie sie das neunzehnte Kapitel zeigte, es soll nur durch metrische Verschiedenheit ihrer Taktglieder die gleichmäßige choralartige Fortschreitung unsrer frühern Aufgaben vermieden und dadurch Gelegenheit gegeben werden, auch die Stimmen der harmonischen Begleitung besser ausbilden zu lernen.

Folgende Aufgabe wird dies deutlicher machen:

477.

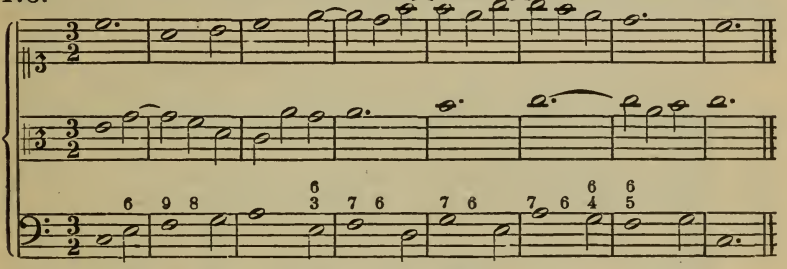


Die Wahl der Accordfolge bleibt der Ausführung selbst überlassen.

Wird auch die gewählte Taktart von selbst eine gleiche melodische Führung der zu bearbeitenden Stimmen hervorbringen, so ist doch auf ihre gute Führung nach den in den frühern Kapiteln entwickelten Grundsätzen besonders zu achten, wenn eine freie, gewandte Behandlung derselben erreicht werden soll.

Es soll diese Aufgabe zuerst in dreistimmiger Bearbeitung erfolgen.

478.

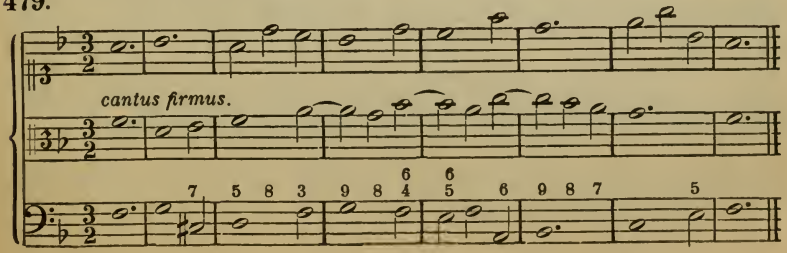


Diese Ausarbeitung bedarf nach dem früher bei dem dreistimmigen Satze Bemerkten keiner weitern Erklärung.

Die harmonische Bearbeitung dieser Melodie als Mittelstimme wird die Vielseitigkeit derselben zeigen und darf als eine nützliche Übung empfohlen werden.

Um die Altstimme beibehalten zu können, versetzen wir die Melodie der bessern Lage wegen nach *F*dur

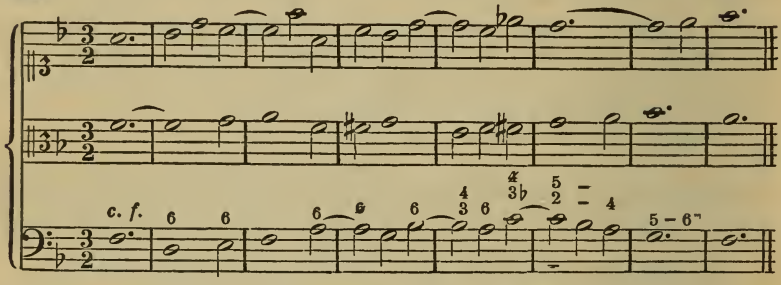
479.



Die Erklärung des frei eintretenden Quartsextaccordes im vierten Takte findet sich durch das über die durchgehenden Accorde im fünfzehnten Kapitel Bemerkte. Er ist zufällig durch die stufenweise Fortschreitung des Basses entstanden und steht hier an der Stelle des Sekundaccordes.

Die Bearbeitung desselben *cantus firmus* in den Bass verlegt:

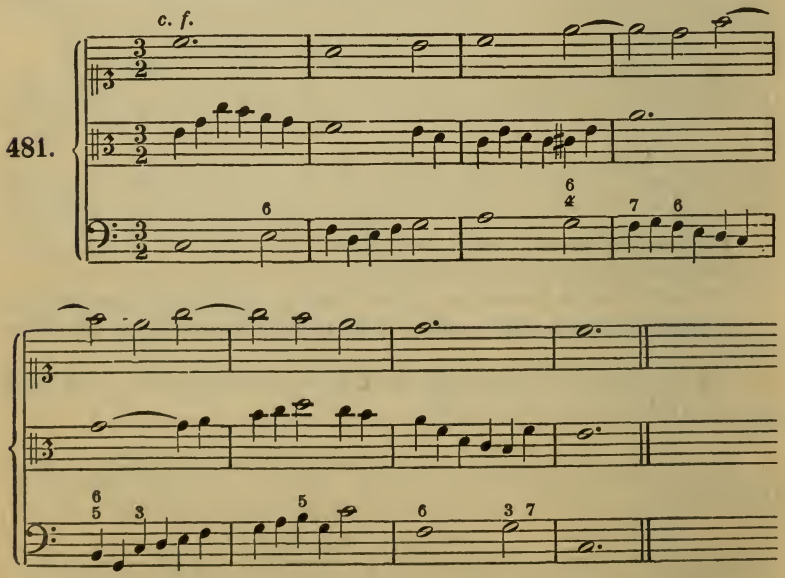
480.



Diese Bearbeitung zeigt eine Schwäche im dritten und vierten Takte in der Harmonisierung des liegenbleibenden *a* im Bass. Ebenso ist die bloße Quarte im sechsten Takte ein sehr unvollkommener Repräsentant eines Accordes, wenn man sie nicht als durchgehende Note erklären will.

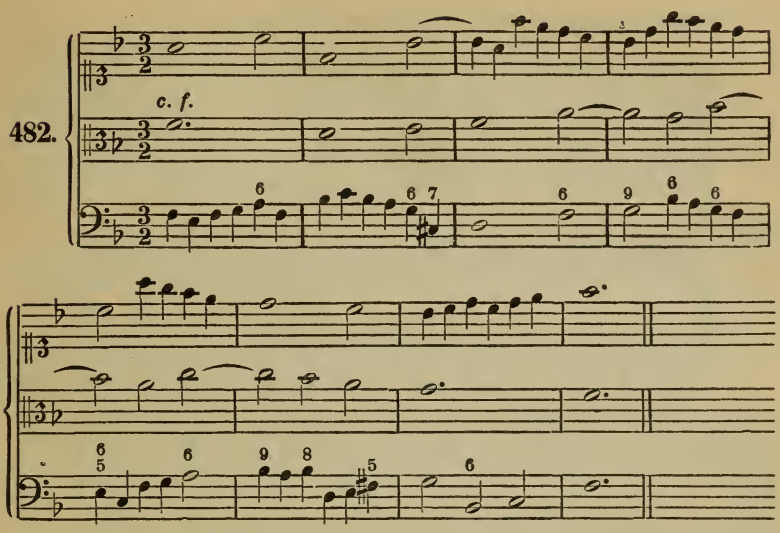
Will man die Stimmenführung noch weiter ausbilden, so kann man durchgehende und Wechselnoten abwechselnd in den beiden hinzuzufügenden Stimmen anbringen. Z. B.

481.



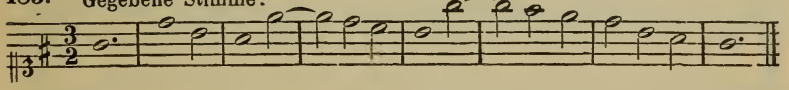
Von den übrigen Bearbeitungen soll hier noch die zu dem *cantus firmus* in der Mittelstimme stehen:

482.

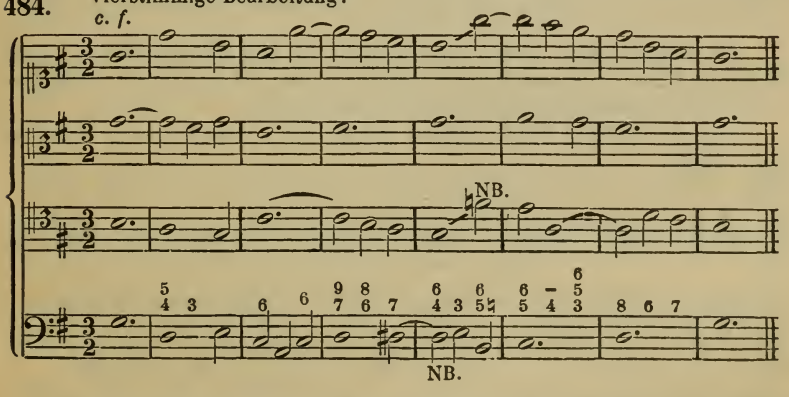


Als Beispiele vierstimmiger Bearbeitung mögen folgende hier stehen:

483. Gegebene Stimme:



484. Vierstimmige Bearbeitung:

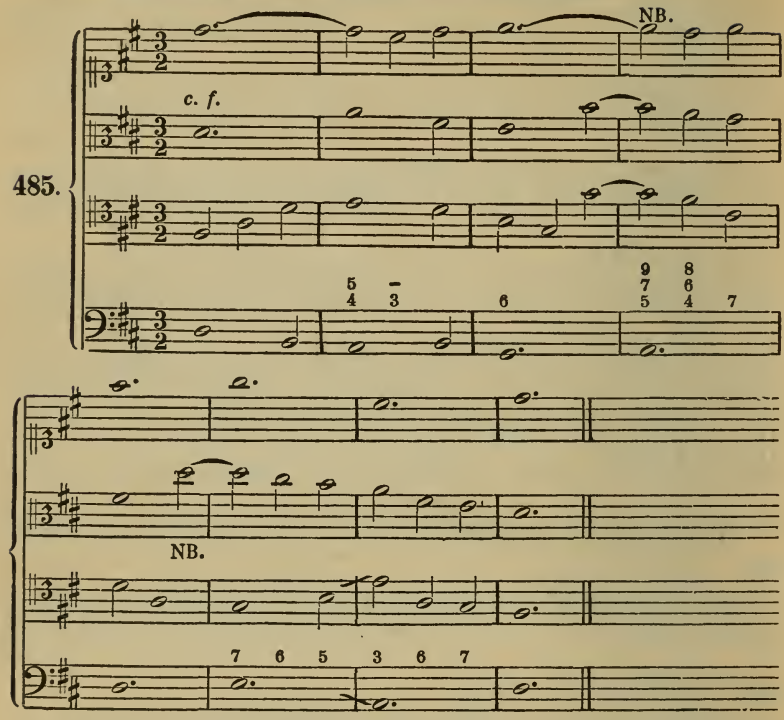


Im fünften Takte bei NB. ist der Sprung des Tenors in die Septime deswegen nicht gut zu nennen, weil zu gleicher Zeit der Sopran einen weiten Sprung in derselben Richtung in den Grundton *g* macht; nur die Lage des Alt kann diesen Fall entschuldigen.

In demselben Takte findet sich der Quartsextaccord des übermäßigen Dreiklangs, dessen ursprüngliche Quinte vorbereitet ist (S. 81). Er steht hier im Charakter eines Vorhalts von unten nach oben (s. Vorhalte, Kap. XII, S. 109).

Derselbe *cantus firmus* im Alt nach *D* dur transponiert.

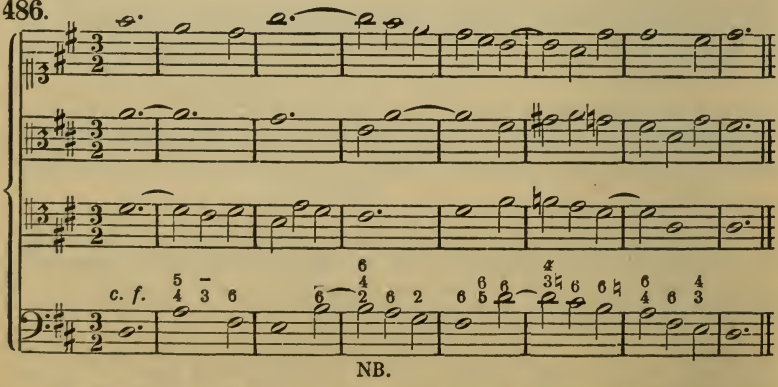
485.



Im vierten Takte finden sich Vorhalte in drei Stimmen (s. S. 110). Im fünften und sechsten Takte ist die Lage des Alt und Tenor nicht gut, weil die Entfernung weit über eine Oktave beträgt.

Von den übrigen Bearbeitungen soll die des *cantus firmus* im Bass hier noch folgen:

486.



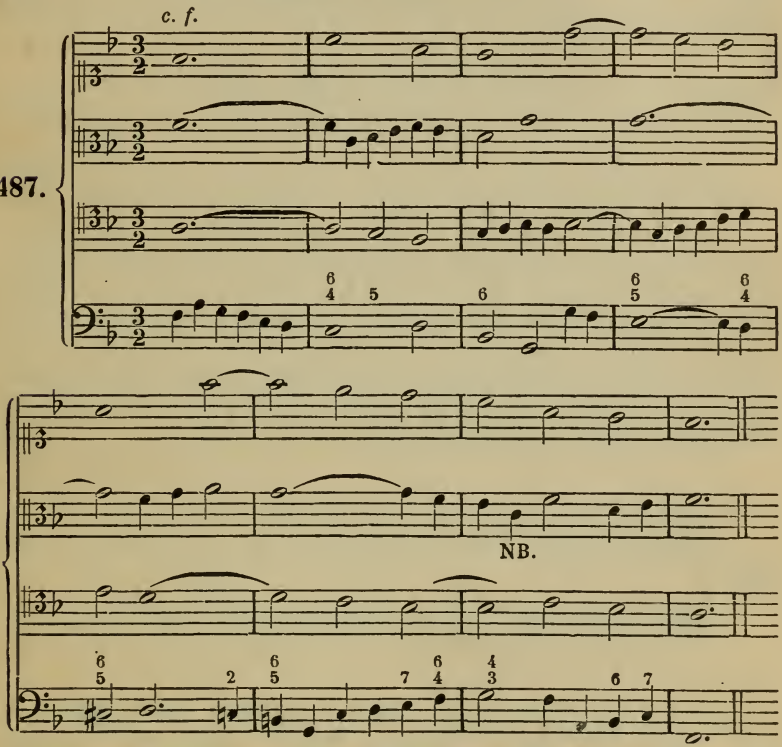
Die Einführung des Septimenaccordes der siebenten Stufe im vierten Takte zeigt sich hier unklar, weil der Grundton unmittelbar über der Sep-

time liegt (s. S. 58). In ähnlichen günstigen Stellen wird auch der Sekundaccord von VII^{9}_{7} wohl zu verwenden sein.

Übrigens erfolgt die Fortschreitung derselben hier nicht nach der Führung des Leittons, sondern in derselben kadenzierenden Weise, wie bei den übrigen Septimenaccorden: *cis* $^{9}_{7}$ *fis*. — (Siehe S. 57 und 58.)

Die Bearbeitungen dieses *cantus firmus* in bewegter Stimmenführung können auf diese Weise ausgeführt werden:

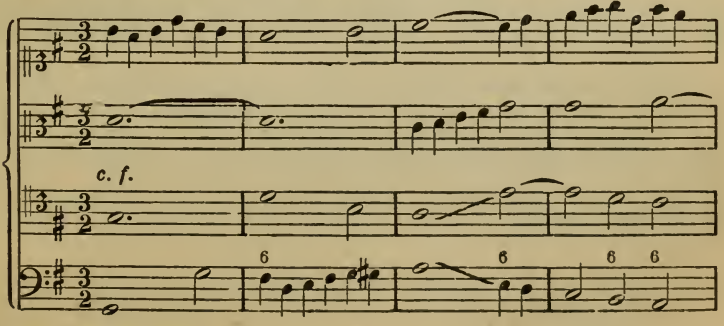
487.

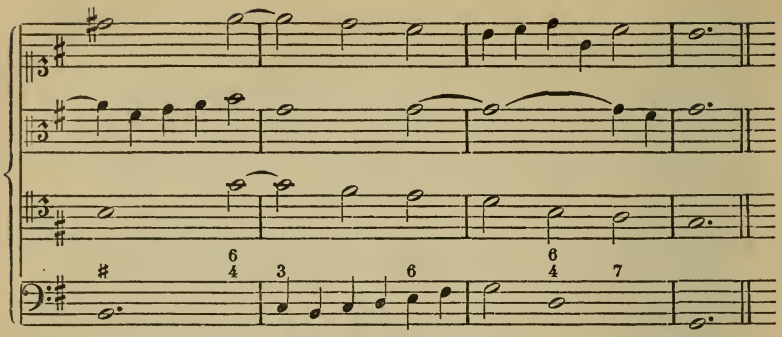


Die Fortschreitung der Septime nach oben im vorletzten Takte (bei NB.) ist durch die Bewegung des Soprans bedingt.

Es soll noch die Bearbeitung des *cantus firmus* im Tenor folgen:

488.



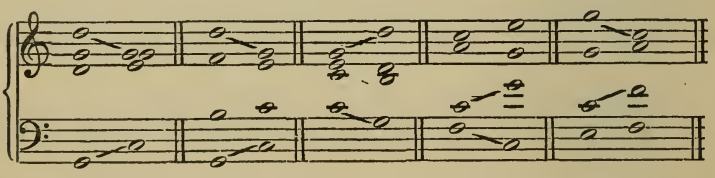


Der dritte Takt giebt Gelegenheit, über Oktaven- und Quintenfolgen in der Gegenbewegung zu sprechen.

Dem S. 15 ff. entwickelten Princip nach sind sie ebenso fehlerhaft wie die der geraden Bewegung, und besonders ist bei den Oktavenfolgen zu bemerken, dass sie die freie Bewegung der Stimmen hemmen. Bei den Quintenfolgen wird jedoch der Charakter der Accord-Trennung durch die Gegenbewegung sehr gemildert, was besonders von denen gilt, die sich einander nähern, während jene, die sich voneinander entfernen, die Trennung oder Verbindungslosigkeit fühlbarer machen. (Siehe auch Beispiel 485 im 6. und 7. Takte zwischen Tenor und Bass.)

Man vergleiche folgende Beispiele:

489.



Ein Blick auf die in diesem Kapitel befindlichen Bearbeitungen wird die melodische Ausbildung der Stimmen deutlich zeigen, und hierin liegt der Grund, dieselben als kontrapunktische Arbeiten gelten zu lassen; denn gerade darin besteht das Wesen des Kontrapunktes im Gegensatz zu dem einfach rhythmisch-harmonischen Satze, dass er freiere und in verschiedener Bewegung gebildete melodische Führung der Stimmen, aber mit Beobachtung der harmonischen Gesetze, welche gleichsam den innersten Kern bilden, bedingt.

Überall in diesen Beispielen, selbst in denen wo die Stimmen sich in Vierteln bewegen, lässt sich die einfach-harmonische Struktur nachweisen, und so mögen sie vorläufig zum Verständnis des Unterschiedes zwischen einfach-harmonischer und kontrapunktischer Bearbeitung einer gegebenen Stimme dienen. Das Nähere hierüber kann nur beim Kontrapunkt selbst zur Sprache kommen.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Der fünfstimmige Satz.

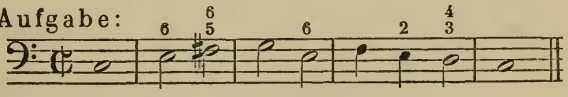
Wie die Verdoppelung der Intervalle eines Dreiklangs bereits beim vierstimmigen Satze nötig ist, so wird dieselbe in fünf- und mehrstimmigen Sätzen noch im weitern Maße und selbst bei den Septimenaccorden zur Notwendigkeit.

Da in dem reinen harmonischen Satze jede Stimme ihre Selbständigkeit bewahren muss, so werden, um diese zu erreichen, besonders jene Intervalle einer Verdoppelung fähig sein, die eine doppelte Fortschreitung zulassen. Dies kann nun zwar bei jedem Intervall eines Accordes unter Umständen stattfinden, jedoch wird es am wenigsten geeignet sein, die Septimen zu verdoppeln, es müsste denn eine melodische Führung, wie z. B. im Durchgang, diese Verdoppelung nötig machen.

Weitere Bemerkungen folgen bei den mitgeteilten Beispielen.

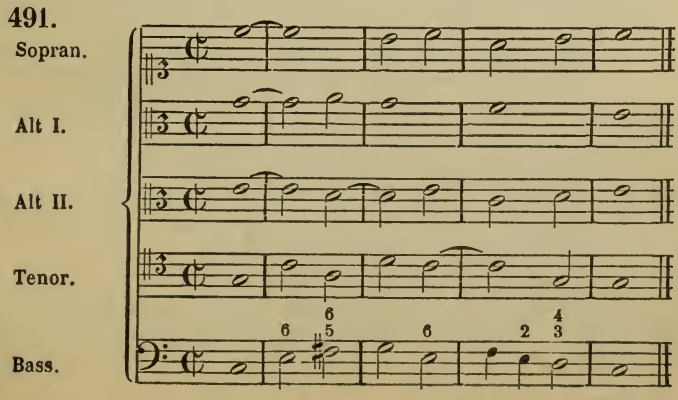
Aufgabe:

490.



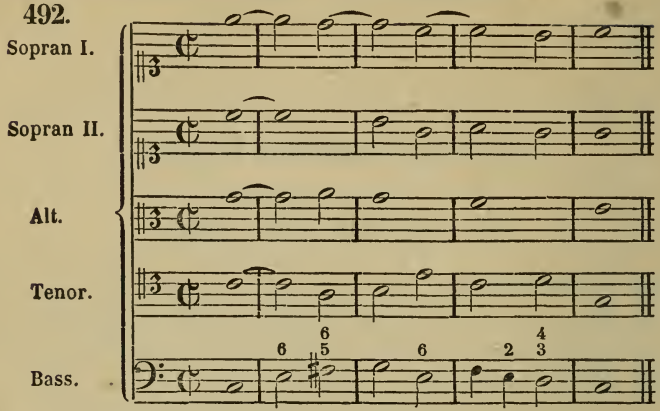
Bei der Ausführung kann man nach der Lage der Stimmen entweder zwei Soprane, zwei Alte oder zwei Tenöre wählen.

491.



Dieselbe Aufgabe in andrer Weise ausgeführt:

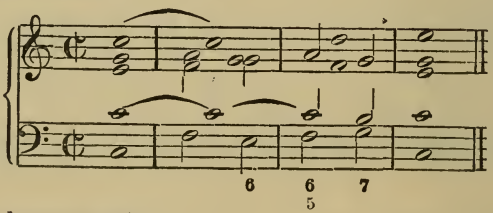
492.



Zur Selbständigkeit der Stimmen gehört auch, dass zwei Stimmen nicht auf einem Tone oder in der Oktave liegen bleiben, wenn die Accorde wechseln. Im obigen Beispiel ist es im ersten und zweiten Takte zwischen dem zweiten Sopran und Tenor der Fall, aber deshalb nicht fehlerhaft, weil derselbe Accord nur seine Stellung verlässt, aber mit keinem andern wechselt.

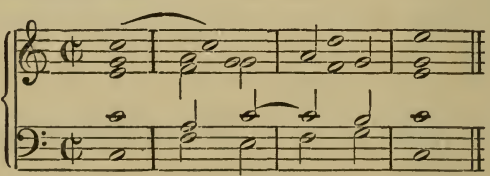
Folgende Stelle aber:

493.



würde so zu verbessern sein:

494.



Anmerkung. Diese Regel erleidet jedoch bei mehrstimmigen Sätzen oft Ausnahmen, weil dort nicht selten andre Verhältnisse maßgebend sind.

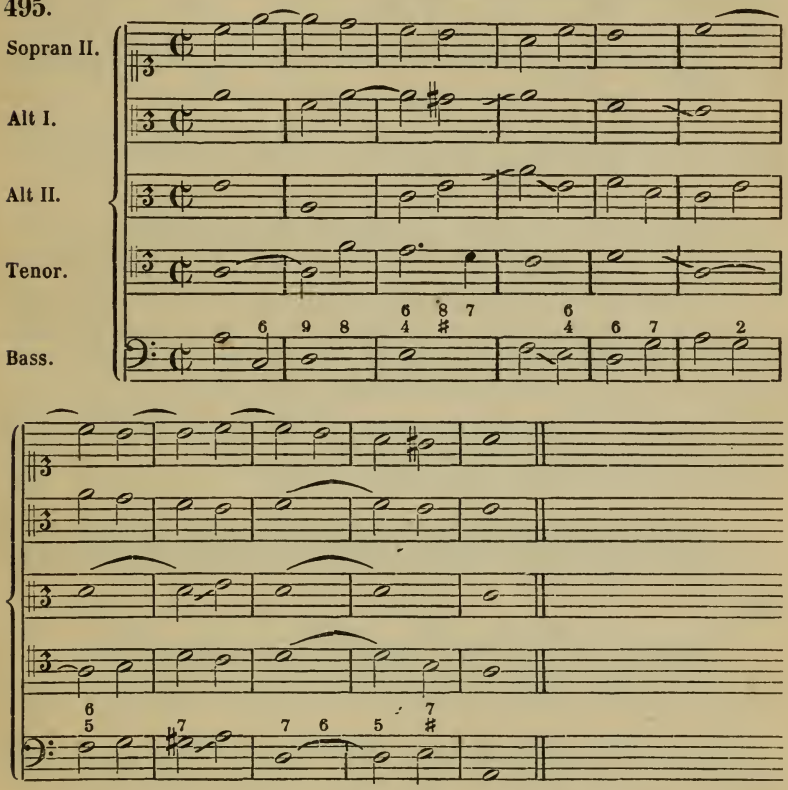
Dass die Führung der Stimmen auch die Verdoppelung des Leittons zulassen wird, zeigt der dritte Takt des Beispiels 492 zwischen dem zweiten Sopran und Tenor.

Wie es bereits im vierstimmigen Satze der Fall war, so wird sich noch mehr im fünf- und mehrstimmigen die Unvermeidlichkeit der verdeckten Quinten, Oktaven und Einklänge zeigen. Dass jedoch hier auch die äußern Stimmen im reinen Verhältnisse fortschreiten

müssen und nur den Mittelstimmen größere Freiheit gestattet werden kann, mag hier nochmals erwähnt werden.

Folgendes Beispiel enthält verschiedene solche Fortschreitungen.

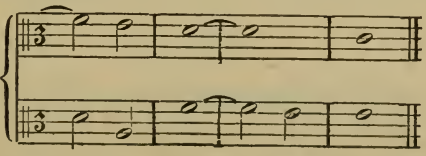
495.



Die verdeckten Quinten-, Oktaven- und Einklangsfortschreitungen in diesem Beispiele sind durch Striche angegeben. Die offene Quinte im achten Takte zwischen dem zweiten Alt und Bass ist nicht zu vermeiden, da sich der verminderte Septimenaccord auf eine andre Weise mehrstimmig oft nicht fortführen lässt.

Man könnte zwar den ersten und zweiten Alt im achten Takte ff. auch so fortschreiten lassen:

496.

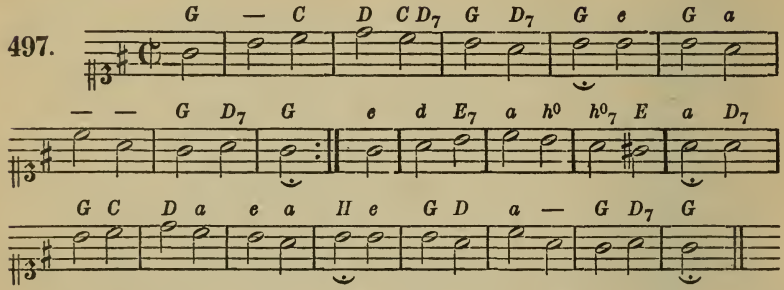


Dass sich die Stimmen, namentlich die Mittelstimmen, nicht selten durchkreuzen müssen, davon giebt der zweite Alt und der Tenor im zweiten und dritten Takte Beweis.

Zur Übung im fünfstimmigen Satze können besonders Choräle gut benutzt werden.

Es mag hier folgender stehen:

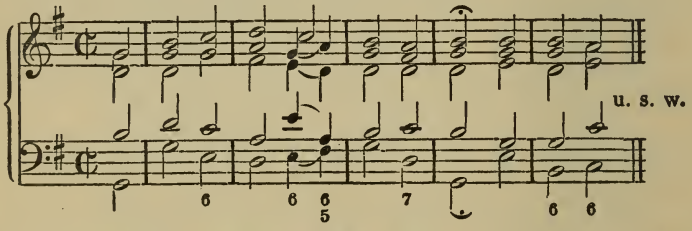
497.



Die Arbeiten im fünf- und mehrstimmigen Satze erfordern eine einfache und natürliche Bassfortschreitung, und je weniger künstlich und schwierig dieselbe ist, desto klarer und fasslicher wird die Harmoniefolge selbst, was hier um so wichtiger ist, als bei der Fülle der Accorde und der Notwendigkeit einer freien Stimmenbewegung leicht sehr unfassliche Fortschreitungen entstehen können.

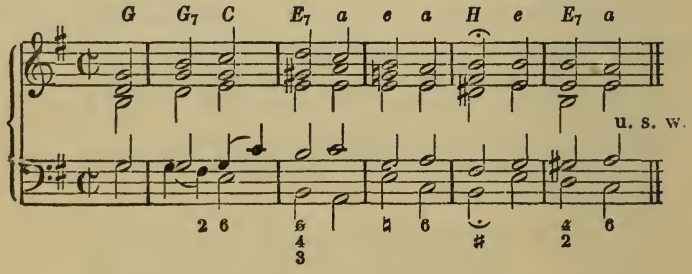
Der Anfang dieser Aufgabe soll hier folgen:

498.



Bei der Wiederholung kann diese Harmoniefolge angewendet werden:

499.



Fünfundzwanzigstes Kapitel.

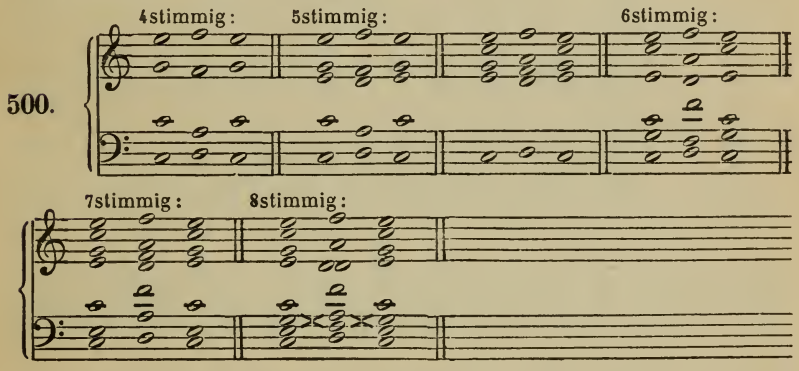
Der sechs-, sieben- und achtstimmige Satz.

Die Notwendigkeit der Verdoppelung oder Verdreifachung vergrößert sich mit der Zahl der Stimmen, die hinzutreten; ebenso wird

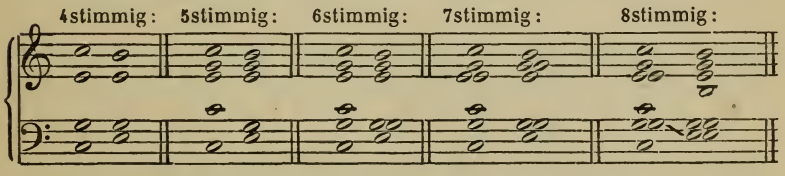
bei selbständiger Führung der Stimmen der Fall eintreten, dass sich die Stimmen durchkreuzen. Die einfachsten harmonischen Fortschreitungen werden hier noch mehr Grundbedingung der Möglichkeit solcher vielstimmigen Sätze, und es muss bemerkt werden, dass manche Accorde gar nicht für diese Schreibart geeignet sind, weil manche ihrer Intervalle, insofern sie einer bestimmten Fortschreitung unterworfen sind, sich nicht vervielfachen lassen, wie zum Beispiel die alterierten Accorde und der verminderte Septimenaccord.

Es mögen hier einige Fortschreitungen des Dreiklangs folgen.

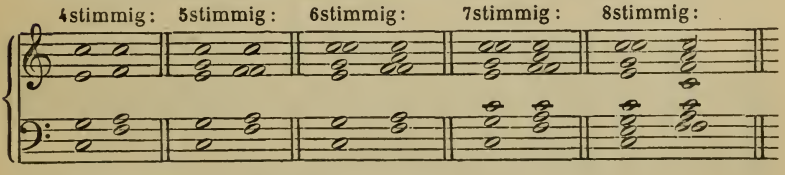
Fortschreitung in die zweite Stufe.



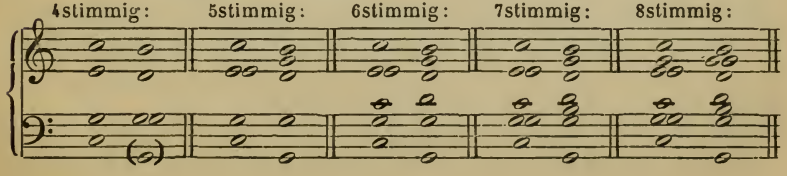
Fortschreitung in die dritte Stufe:



Fortschreitung in die vierte Stufe:



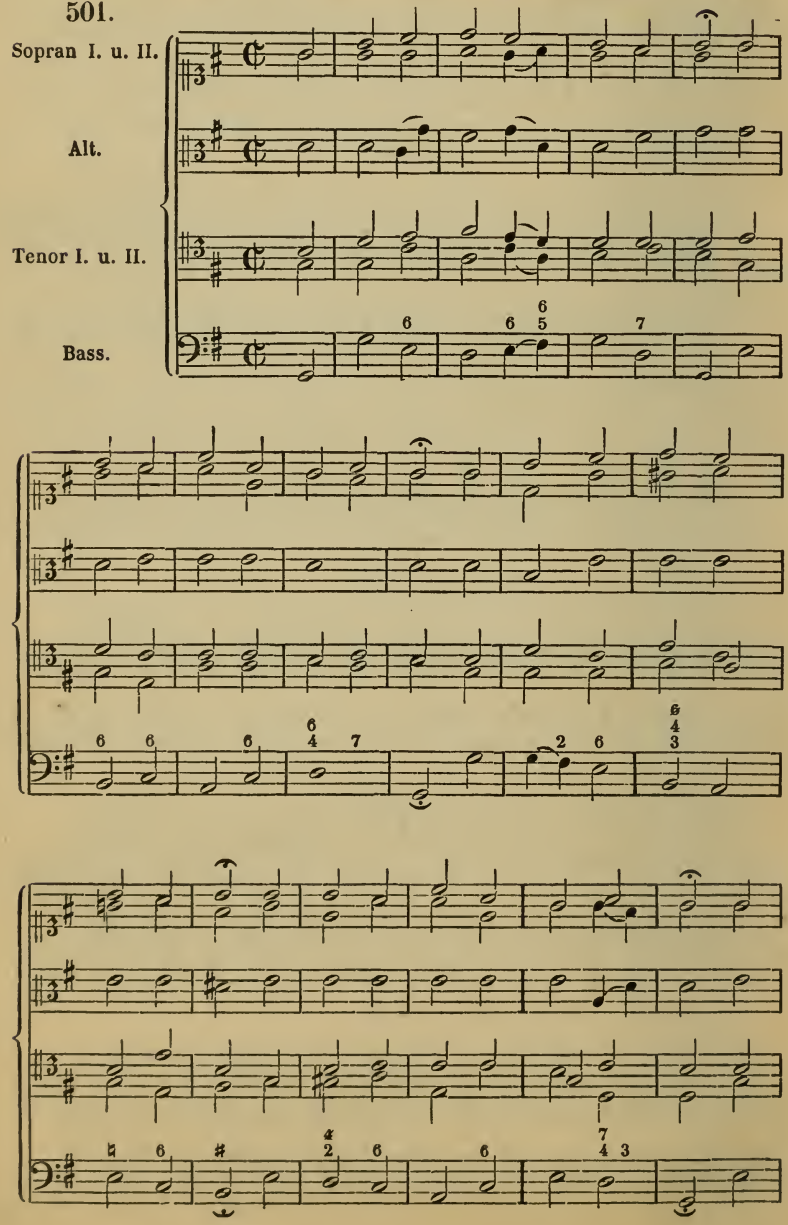
Fortschreitung in die fünfte Stufe:

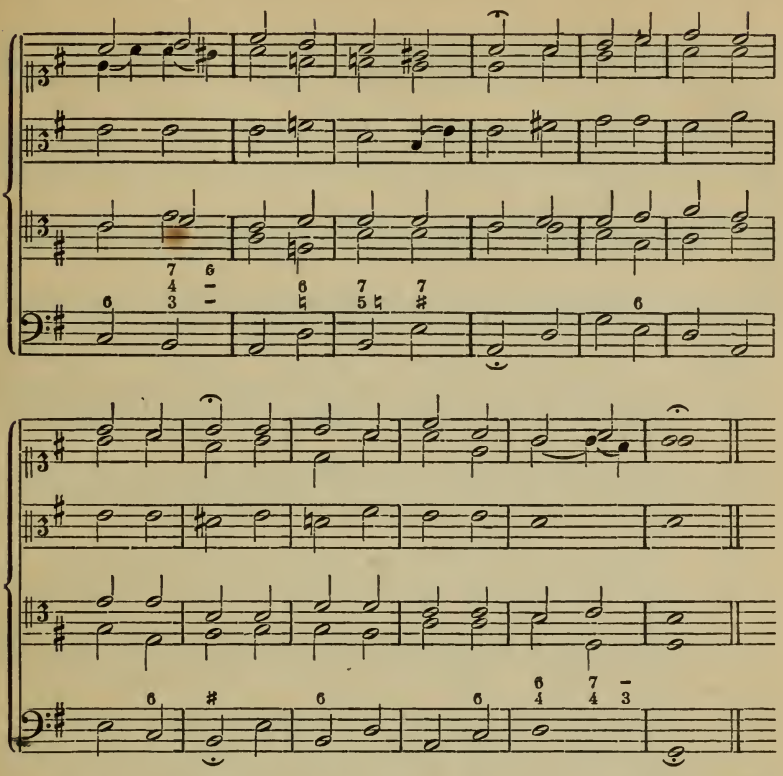


Wir übergehen weitere Zusammenstellungen, die mit allen Versetzungen zu versuchen von vielem Nutzen sein wird.

Als Beispiel der Behandlung der Stimmenführung mag der unter Nr. 497 befindliche Choral sechsstimmig hier folgen:

501.

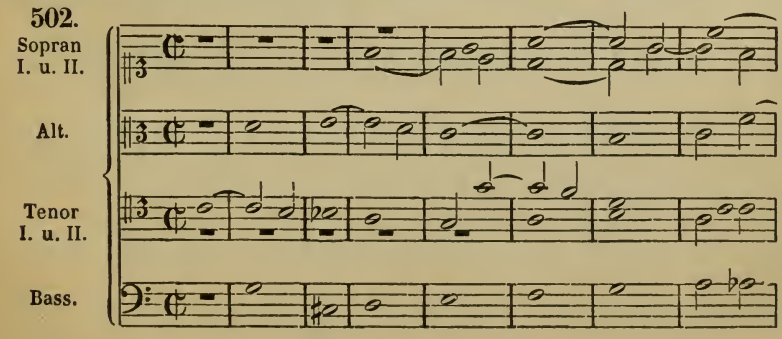


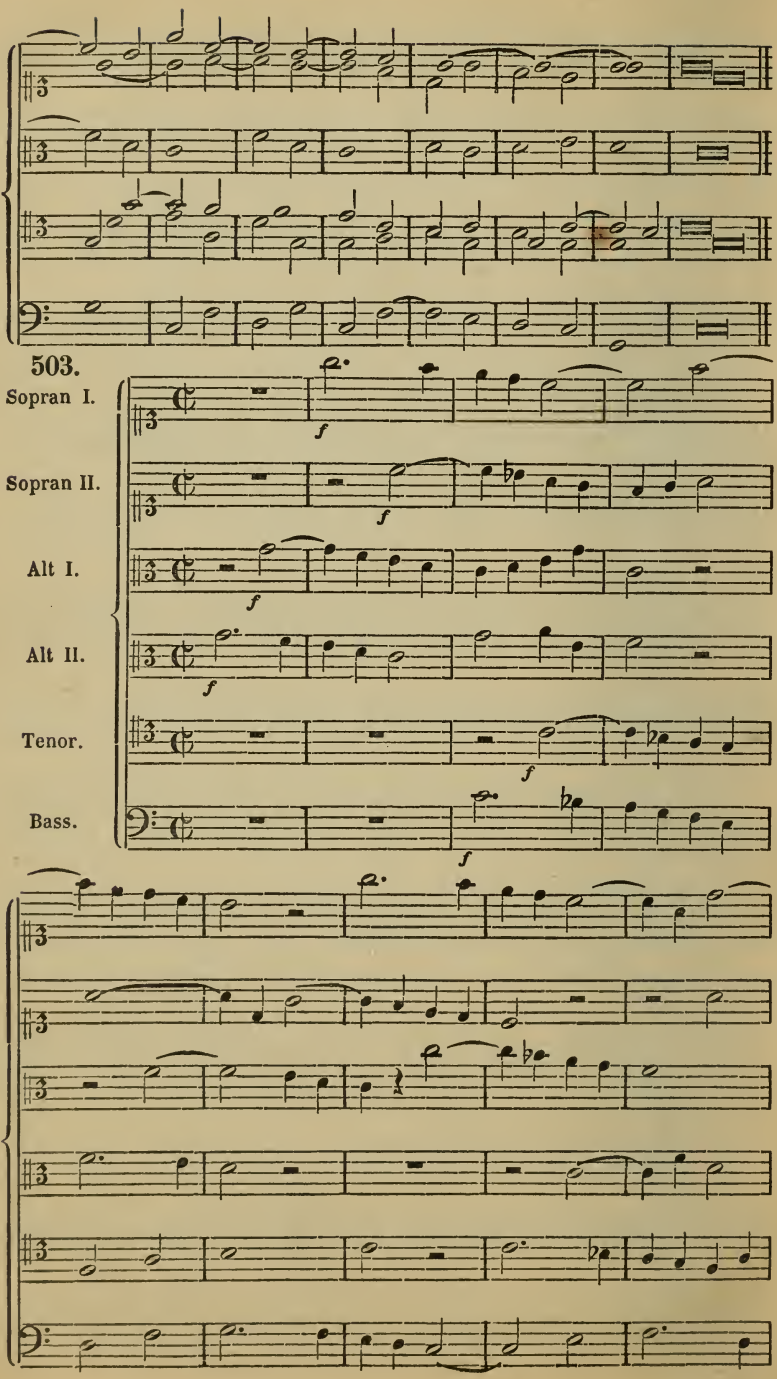


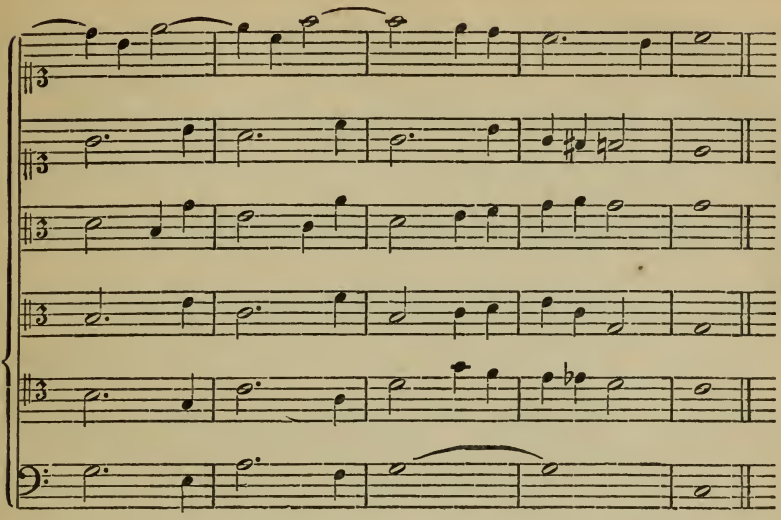
Da in mehrstimmigen Chorsätzen nicht alle Stimmen stets zu gleicher Zeit wirken, wie in einer Choralbegleitung, so erscheint der Satz nicht selten nur drei- und vierstimmig und erhält durch den Zutritt mehrerer Stimmen Steigerung.

Folgende Beispiele werden diese Art von Chorsätzen erklären und besonders auch zum Beweise dienen, dass auch in mehrstimmigen Arbeiten Vorhalte und Durchgangsnoten sehr gut anzubringen sind, ohne die Klarheit und Fasslichkeit zu beeinträchtigen.

502.



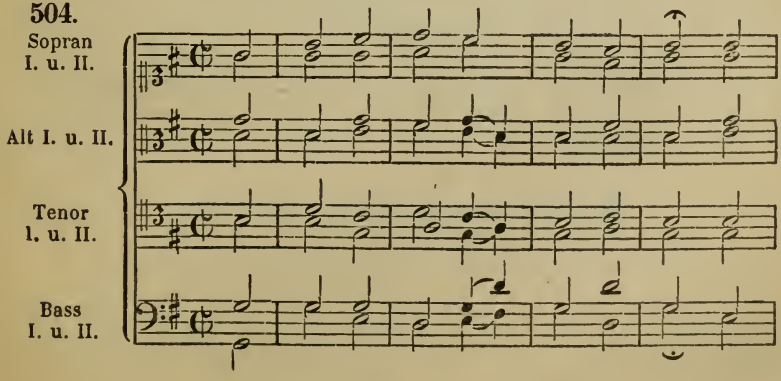

503.
Sopran I.
Sopran II.
Alt I.
Alt II.
Tenor.
Bass.
f

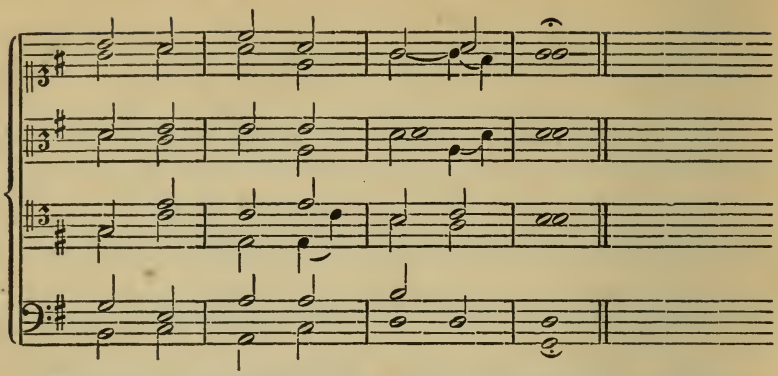


Bei achtstimmigen Chorsätzen, zu welchen in der Regel die gebräuchlichen vier Stimmen zweifach benutzt werden, finden sich dieselben nicht immer als acht selbständige Stimmen benutzt, was leicht eine Überfüllung verursachen würde, sondern nicht selten zwei Stimmen gleicher Art im Einklang (z. B. zwei Soprane, zwei Alte oder zwei Tenöre und zwei Bässe im Einklang), so dass der Satz oft vier-, fünf- und sechsstimmig erscheint. Man findet auch die acht Stimmen in zwei verschiedene Chöre geteilt, die jeder für sich und nur an einzelnen Stellen zusammenwirken.

Als Probe, welchen besondern Gang manche dieser Stimmen nehmen müssen, mag der Anfang des oben mitgeteilten Chorals für acht Stimmen hier folgen.

504.





Der Schwierigkeit dieser Schreibart wird bei mehrstimmigen Sätzen, die in verschiedene Chöre abgeteilt sind, dadurch begegnet, dass nicht durchaus die tonische Verschiedenheit, sondern häufig die metrische da die Stimmen trennt, wo zwei oder mehr Chöre zusammenwirken; nur ist immer vorauszusetzen, dass die Harmoniefolge in einfachster Weise und niemals im schnellen Wechsel erfolge. So ist es auch meistens zu verstehen, wenn man von zwölf-, sechzehnstimmigen Chören und Tonsätzen spricht, und nur einzelne Tonstücke von Bach finden sich, wo acht und mehr Stimmen, wozu jedoch Instrumentalstimmen zu rechnen, obligat behandelt sind.

Diese Andeutungen über den mehrstimmigen Satz mögen hier genügen, um so mehr, als das Weitere bei gründlichen Kenntnissen der Harmonie dem eignen Studium und der Neigung für mehrstimmige Sätze überlassen werden kann. Es mag nur noch über die Anwendung desselben die Bemerkung folgen, dass der Gebrauch des oben gezeigten mehrstimmigen Satzes und seiner Behandlungsart größtentheils bei Kompositionen für Chöre, bei Instrumentalmusik jedoch, z. B. bei Orchesterwerken, nicht in dem angeführten Umfange stattfinden wird, als eine Beteiligung so vieler verschiedenartiger Instrumente vermuten lässt, und dass für diese letztern in den meisten Fällen der vierstimmige Satz ausreichen wird, über dessen weitere Behandlung nur eine wirkliche Instrumentationslehre Auskunft geben kann, da die Verdoppelungsverhältnisse hier, wenn auch oft annähernd der oben gezeigten Weise, doch andern Grundsätzen unterliegen müssen.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

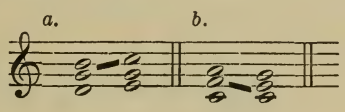
Über die musikalischen Schlussarten.

Ein Schluss, d. h. ein Abschluss eines Tonstückes oder einer musikalischen Periode oder einer Harmoniefolge von längerer oder kürzerer Dauer kann bewirkt werden durch die Verbindung des

tonischen Dreiklangs mit einem andern, nicht in zu hohem Grade der Verwandtschaft zu jenem stehenden Dreiklange derselben Tonart. Die Dreiklänge der 3. und 6. Stufe eignen sich deshalb zur Schlussbildung nicht. Der erste dieser beiden Dreiklänge hat mit dem tonischen Dreiklange die kleine Terz *e*—*g*, der andre die große Terz *c*—*e* gemein. Der Schluss setzt aber, wie Hauptmann ganz richtig bemerkt, Getrenntes, d. h. in der Hauptsache Getrenntes voraus, und können somit hauptsächlich verbundene Accorde in ihrer Aufeinanderfolge keinen Schluss bilden (siehe M. Hauptmann, Die Natur der Harmonik und Metrik, S. 207 u. f.).

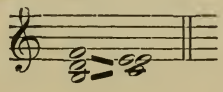
Der Dominant- und der Unterdominantdreiklang eignen sich am besten zur Schlussbildung. Die Quinte des tonischen Dreiklangs ist Grundton des Dominantdreiklangs, die Quinte des Unterdominantdreiklangs Grundton des tonischen. Eine innere Beziehung ist also vorhanden, ohne dass die natürlichen Fortschritte der andern Stimmen dadurch gehemmt werden. Denn die Terz des Dominantdreiklangs (der Leitton in der Tonart) drängt herauf, der Grundton des Unterdominantdreiklangs herab: hier wird in der Terz, dort in dem Grundton des tonischen Dreiklangs die naturgemäße Auflösung gefunden:

505.



Nächst dem Dominant- und Unterdominantdreiklang ist es der verminderte, der Verwertung zu Schlussbildungen findet. Der Grundton dieses Dreiklangs ist der Leitton, dessen natürliche Beziehung zum Grundtone des tonischen Dreiklangs bereits Erwähnung gefunden hat; die verminderte Quinte aber bedarf wie alle Dissonanzen der Auflösung:

506.

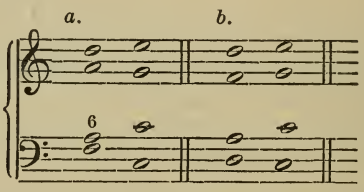


In gewissem Sinne ist dieser Schluss ein vollkommener zu nennen, da durch die Verbindung dieser beiden Dreiklänge die Tonart als solche zweifellos erscheint, was bei den zwei oben berührten Schlussbildungen vermittelst des Dominant- und Unterdominantdreiklangs nicht der Fall ist, da hier erst der Hinzutritt des Dreiklangs der 2. und 4. Stufe unbedingte Klarheit schafft. Wenn er gleichwohl zu den unvollkommenen gerechnet werden muss und in obiger Gestalt äußerst wenig in Gebrauch ist, so liegt das an der unentschiedenen Bassführung sowie auch an der Auflösung der Oberstimme in die Terz, einer Auflösung, welche das Gefühl voller Befriedigung nicht zu erzeugen im stande ist. Dagegen ist die 1. Umkehrung des vermin-

derten Dreiklangs mit Vorteil zu Schlussbildungen zu benutzen, wie wir weiter unten sehen werden.

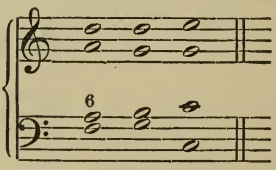
Auch der Dreiklang der 2. Stufe ist zu Schlussbildungen nicht ganz ungeeignet. Eine innere Beziehung zu dem tonischen Dreiklange ist scheinbar nicht vorhanden, ganz entschieden aber zu dem Dominantdreiklang. Denn die Quinte des Dominantdreiklangs ist hier Grundton. So werden wir daher weiter unten finden, dass dieser Dreiklang ganz besonders geschickt ist, den Schluss vermittelst des Dominantdreiklangs zu vervollständigen. Doch kann auch eine direkte Verbindung mit dem tonischen Dreiklang stattfinden. Von folgenden Beispielen:

507.



kann wenigstens das bei *a.* den Abschluss einer musikalischen Periode recht wohl bewirken, trotz des Ausfalls des Dominantdreiklangs, denn wir haben uns das Entstehen dieser Verbindung so zu denken:

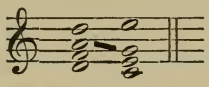
508.



Anmerkung. Die nahe Beziehung des Dreiklangs der 2. Stufe zu dem tonischen Dreiklang findet auch noch auf andre Weise ihre Erklärung. Bekanntlich werden die Intervalle in ihren natürlichen, d. h. nicht temperierten Verhältnissen durch folgende Zahlen dargestellt: das Verhältnis der Oktave durch 1 : 2, der Quinte 2 : 3, der Quarte 3 : 4, der großen Terz 4 : 5, der kleinen Terz 5 : 6, des großen Ganztons 8 : 9 und des kleinen Ganztons 9 : 10. Da nun die Quinte *c—g* aus einem großen Ganzton *c—d* und der reinen Quarte *d—g*, die Quinte *d—a* aber aus einem kleinen Ganzton *g—a* und der reinen Quarte *d—g* besteht, so erhalten wir für die beiden Quinten verschiedene Verhältnisse. Denn $8 : 9 \times 3 : 4$ giebt $24 : 36 = 2 : 3$, also die vollkommen reine Quinte; $9 : 10 \times 3 : 4$ hingegen giebt 27 : 40. Das zweite Verhältnis ist also kleiner, und es geht daraus allerdings mit ziemlicher Bestimmtheit hervor, dass *d— a* keine vollständig reine Quinte ist. Dieser Umstand hat Moritz Hauptmann, der sich in ausführlicher und geistvoller Weise mit dem Gegenstand beschäftigt, veranlasst, sie unter die verminderten Quinten zu rechnen. Für die praktische Harmonielehre fällt freilich diese innerliche Verschiedenheit der beiden Quinten sehr wenig ins Gewicht. Wir haben das temperierte System acceptiert und in diesem System ist *d—a* gleich *c—g*. Es ist durchaus nicht ratsam, Anfänger, vorzüglich solche mit ungenügender wissenschaftlicher Vorbildung, denen es ohnehin schwer genug wird, sich mit den verschiedenen, ihnen bis dahin völlig fremd gebliebenen Begriffen abzufinden, mit diesem Unterschied bekannt zu machen. Später, wenn das reifere Ver-

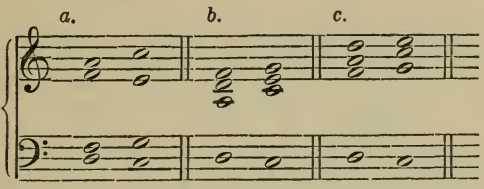
ständnis geweckt ist, wird es Sache des Lehrers sein, darauf hinzuweisen, denn sowenig dieser Unterschied auch für die praktische Harmonielehre ins Gewicht fällt, sowenig kann er als in den natürlichen Verhältnissen begründet in Abrede gestellt werden. Eine derartige Verbindung:

509.



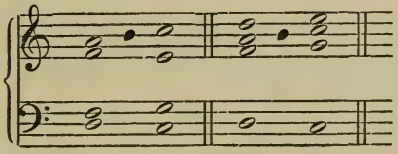
wirkt trotz der in ihr vorkommenden offenen Quinten nicht ganz unbefriedigend und zwar lediglich wegen der Auflösung des gewissermaßen als Dissonanz auftretenden *a*. Und so sehen wir, dass überall, wo die Quinte diese in den natürlichen Verhältnissen begründete Auflösung erhält, die Verbindung des Dreiklangs der 2. Stufe mit dem tonischen meistens eine naturgemäße, zu einer Schlussbildung nicht gänzlich ungeeignete ist, während da, wo diese Auflösung nicht erfolgt, weit mehr der Mollcharakter des Dreiklangs hervortritt. In folgenden Accordverbindungen:

510.



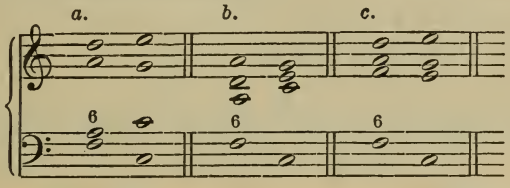
wird Beispiel *b*. sich ganz und gar nicht zu einem Schlusse eignen, *a*. und *c*. nur dadurch, dass wir uns ein vermittelndes *h* zwischen *a* und *c* eingeschoben denken:

511.



Dagegen werden folgende Verbindungen:

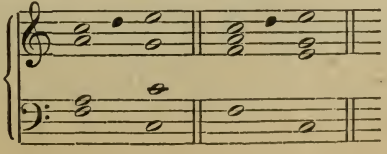
512.



wenn geschickt eingeführt und vorbereitet, recht gut zum Abschlusse einer musikalischen Periode dienen können.

Übrigens lassen sich die Verbindungen unter *a*. und *c*. im Beispiel Nr. 512 auch als Plagalschlüsse (s. d.) auffassen, und ist ihnen in der That von verschiedenen Theoretikern diese Bedeutung beigelegt worden. Denn bei dem Umstande, dass die Oberstimme hier nach der Terz des tonischen Dreiklangs drängt, erhält das *d* die Bedeutung einer Durchgangsnote, und können wir uns daher die Verbindungen auf folgende Weise entstanden denken:

513.



Wir lassen jedoch jetzt den Dreiklang der 2. Stufe als doch nur in Ausnahmefällen zur Schlussbildung geeignet beiseite und ziehen lediglich die vorher erwähnten Dreiklänge, also den Dominant-, den Unterdominant- und den verminderten Dreiklang in Betracht.

I. Schlussbildungen mit dem Dominantdreiklang.

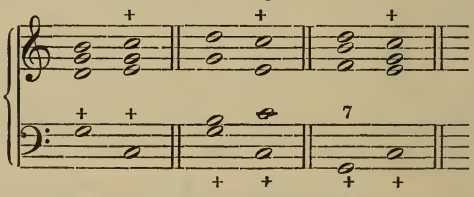
Der Schluss vermittelst des Dominantdreiklangs zerfällt in:

a) den Ganzschluss,
b) den Halbschluss,
c) den Trugschluss.

Der Ganzschluss ist entweder vollkommen oder unvollkommen.

Vollkommen ist er, wenn der Sopran den Grundton des tonischen, der Bass den Grundton des Dominant- und des tonischen Dreiklangs bringt, z. B.

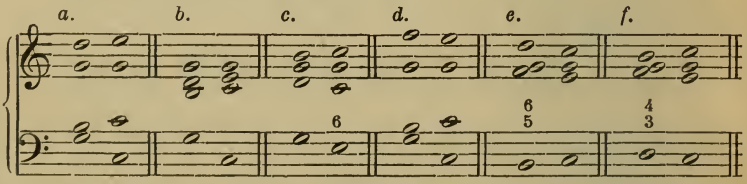
514.



Anmerkung. Der vollkommene Ganzschluss eignet sich seines entschiedenen Charakters wegen am besten zum Abschluss eines längern oder kürzern Tonstücks oder einer musikalischen Periode.

Unvollkommen ist der Ganzschluss in jedem andern Falle, wenn also entweder der Sopran Terz oder Quinte des tonischen Dreiklangs, oder der Bass Umkehrungen des Dominantdreiklangs resp. des Dominantseptaccordes oder des tonischen Dreiklangs bringt, z. B.

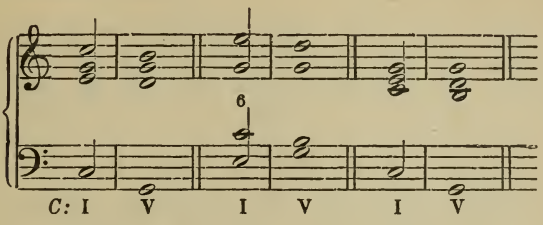
515.



Anmerkung. Auch der unvollkommene Ganzschluss eignet sich trefflich zum Abschluss einer musikalischen Periode, die ihre Fortsetzung in einer andern findet, zum Abschluss eines Tonstücks ist er aber nur unter gewissen Bedingungen zu verwenden. Schlussbildungen wie im Beispiele 515 unter *a.* und *b.* können bei breiter, ruhiger Entfaltung eines Tonstücks von guter Wirkung sein. Namentlich die zweite ist, besonders bei weiter Lage der Harmonien, von eigentümlicher mystischer Klangfärbung und deshalb häufig von Opernkomponisten romantischer Richtung angewandt worden. — Eine Accordverbindung, wie die unter *c.* kann beim endgültigen Abschlusse eines Tonstücks nicht in Frage kommen, da der Bass ja mit dem Grundton des tonischen Dreiklangs zu schließen hat.

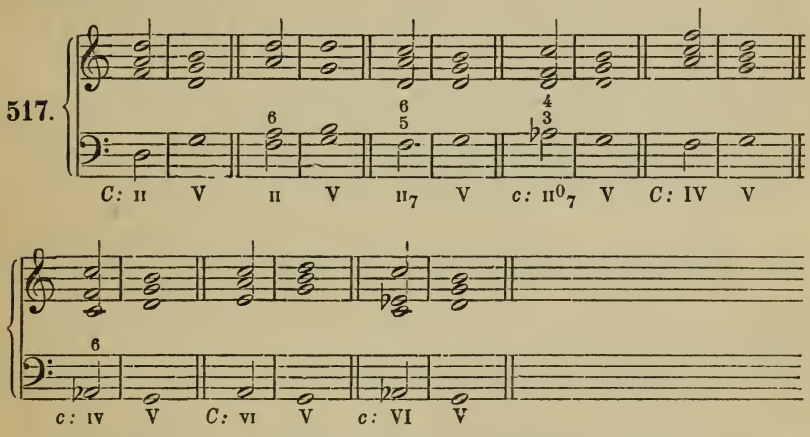
Der Halbschluss ist die Verbindung des tonischen Dreiklangs mit dem Dominantdreiklang. Es findet hier also das umgekehrte Verhältnis statt:

516.



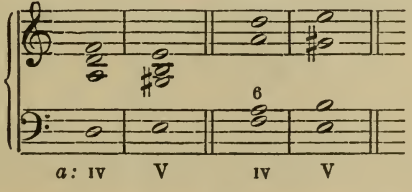
An Stelle des tonischen Dreiklangs tritt häufig ein anderer, am häufigsten der Dreiklang der 2. und 4. Stufe oder auch der der 6. Stufe.

517.



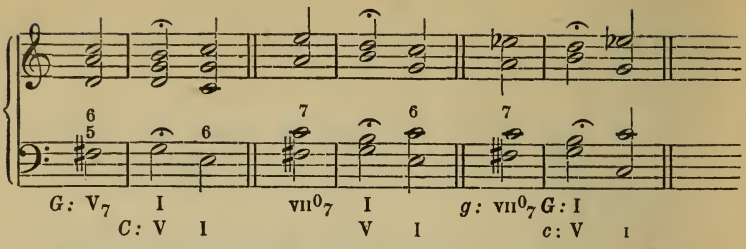
Ein besonders wirkungsvoller und häufig vorkommender Halbschluss ist der sogenannte phrygische Schluss, bestehend aus der Verbindung des Unterdominantdreiklangs mit dem Oberdominantdreiklang in Moll und bedingt durch die Eigentümlichkeiten der phrygischen Tonart (vgl. S. 172):

518



Früher rechnete man unter die Halbschlüsse auch jene Modulationen nach der Tonart der Dominante, die vorzüglich durch den Quintsextaccord oder den Septimenaccord der 7. Stufe bewirkt werden:

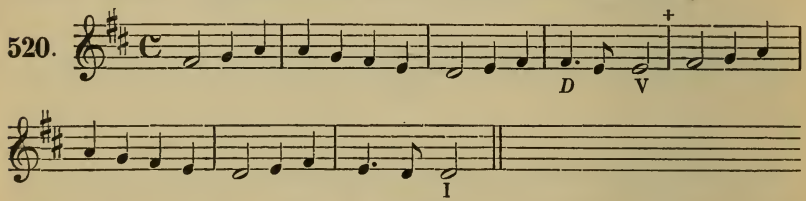
519.



Die Modulation nach *G* dur ist jedoch in allen drei Fällen eine reguläre, mithin doch mehr als unvollkommener Ganzschluss aufzufassen, die Beziehung zum tonischen Dreiklang der Haupttonart zwar vorhanden, aber doch erst aus der Folge sich ergebend.

Anmerkung. Da der Halbschluss nicht eigentlich abschließt, sondern nur einen Ruhepunkt bildet, der etwas Neues einleitet, ja dasselbe zu seiner Rechtfertigung gewissermaßen notwendig macht, so geht daraus hervor, dass er zum Abschlusse von Tonstücken sich nicht eignet. Doch auch hier gelten Ausnahmen. Der sogenannte phrygische Schluss, also ein Halbschluss, wird häufig zum Schluss von kirchlichen Tonstücken benutzt und verfehlt, wenn gut vorbereitet, selten seine eigentümliche und reizvolle Wirkung. Sonst dient, wie schon bemerkt, der Halbschluss hauptsächlich zur Verknüpfung von zwei häufig gleichartig gebildeten Sätzen (Periodenteilen). Betrachten wir z. B. die Melodie »Freude, schöner Götterfunken« aus der 9. Symphonie von Beethoven:

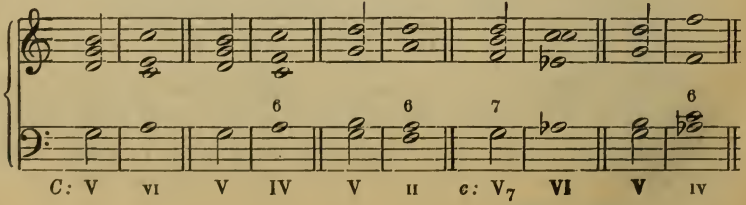
520.



Der Halbschluss vermittelt hier den Übergang vom Vordersatz zum Nachsatz und bewirkt so, dass der erste nicht in sich abgeschlossen erscheint. — Konsequent wiederkehrende Ganzschlüsse würden, abgesehen von der Unmöglichkeit, sie immer anzubringen, nur das Gefühl der Monotonie, des Abgerissenen, nicht Zusammengehörigen erzeugen, während der Halbschluss, an richtiger Stelle angebracht, die Verbindung der einzelnen Teile miteinander erleichtert und den natürlichen musikalischen Fluss aufrecht erhält.

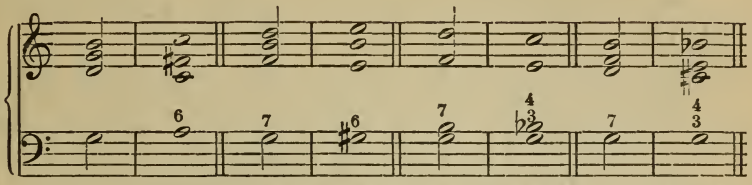
Der Trugschluss ist die Auflösung des Dominantdreiklangs resp. des Dominantseptimenaccordes in einen andern als den tonischen Dreiklang (den man eigentlich erwartet), z. B.

521.



Die Auflösung kann auch in eine nicht zur Tonart gehörige Harmonie erfolgen:

522.

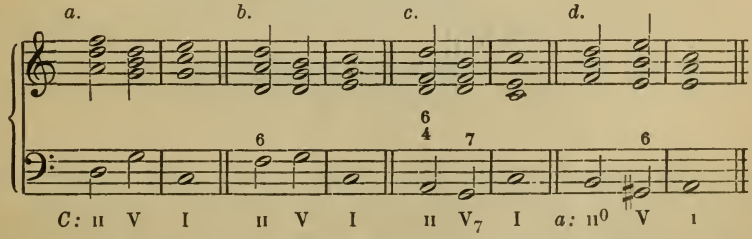


Früher rechnete man unter die Trugschlüsse auch die Auflösungen des Dominantaccordes in den Sextaccord des tonischen Dreiklangs, wie z. B. die im Beispiel 515 unter *c.* dargestellte Verbindung. Die Auflösung in den tonischen Dreiklang erfolgt hier aber wirklich, wenn auch nicht mit der zum Abschlusse eines Tonstücks erforderlichen Bestimmtheit.

Anmerkung. Der Trugschluss kann selbstverständlich nicht zum Abschlusse eines Tonstücks dienen, wohl aber wie der Halbschluss zum Abschlusse einer Verszeile (in Chorälen) oder einer Periode, die in einer andern ihre Ergänzung findet. Sehr wertvoll zeigt er sich in Tonstücken dramatischen Charakters. Denn hier dient er, wenn sein Eintritt in prägnanter Weise erfolgt, sowohl dazu eine musikalische Idee abzubrechen, als eine neue durch die veränderte dramatische Situation bedingte aufzunehmen.

Haben uns bisher nur die Schlussbildungen selbst beschäftigt, so werden wir jetzt die zur Einführung des eigentlichen Schlusses geeigneten Dreiklänge in den Kreis unsrer Betrachtungen zu ziehen haben. Auch hier sehen wir, dass wesentlich Getrenntes sich am besten zu diesem Zwecke eignet. Von den Dreiklängen der 3. und 7. Stufe müssen wir ganz absehen: sie stehen in einem zu nahen Grade der Verwandtschaft zu dem Dominantdreiklang. Dagegen eignen sich die Dreiklänge der 2. und 4. Stufe vortrefflich, einen Schluss wirksam vorzubereiten. Besonders geeignet erscheint der Dreiklang der 2. Stufe:

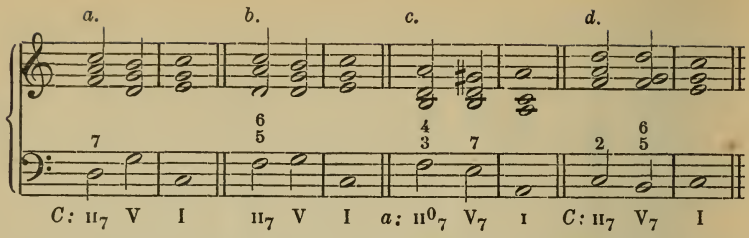
523.



Beispiel *c.* erfordert allerdings eine vorsichtige Einführung des Quartsextaccords.

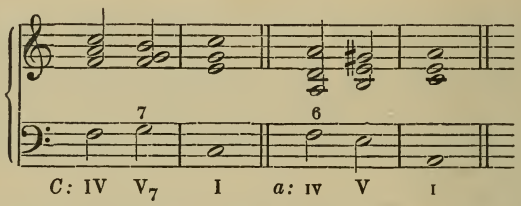
Ebenso geeignet erscheint der Septimenaccord der 2. Stufe samt allen seinen Umkehrungen:

524.



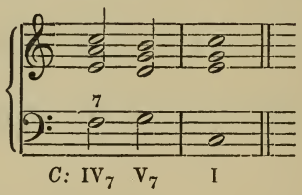
Sodann der Unterdominantdreiklang nebst seiner 1. Umkehrung:

525.



Dagegen taugt der Septimenaccord der 4. Stufe dazu wenig. Eine derartige Verbindung:

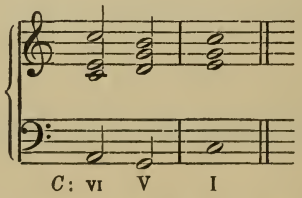
526.



wirkt, wenn die Septime auch noch so sorgfältig vorbereitet sein sollte, unter allen Umständen hart und unangenehm.

Auch der Dreiklang der 6. Stufe ist nicht ungeeignet, einen Schluss einzuleiten, wie folgendes Beispiel beweist:

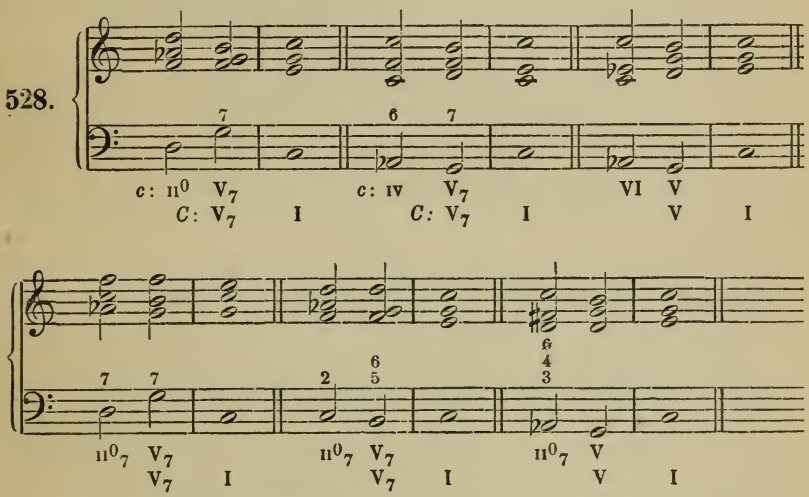
527.



Außer diesen Dreiklängen sind es aber auch andre, nicht leitereigne, aber verwandten Tonarten angehörige, die wir in dieser Weise verwenden können. Nehmen wir *C*dur, so ist *G h d* Dominantdreiklang. *G h d* ist aber nicht nur Dominantdreiklang in *C*dur, sondern auch in *c*moll und überdies tonischer Dreiklang in *G*dur. Daraus folgt, dass gewisse, den Tonarten *c*moll und *G*dur angehörige, in Beziehungen zu dem Dreiklange

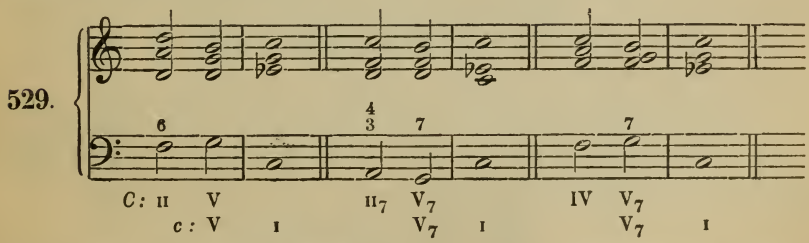
G h d stehende und zum Teil ihre notwendige Auflösung in ihm findende Harmonien sehr geeignet sein werden, die Einführung des der Tonart *C*dur angehörigen Dominantdreiklangs zu vermitteln. Es sind dies in *c*moll die Dreiklänge der 2., 4. und 6. Stufe, sowie der Septimenaccord der 2. Stufe, und der von dem Septimenaccord der 2. Stufe abgeleitete übermäßige Sext- und Terzquartsextaccord, z. B.

528.



Alle diese Beispiele sind gut und verwendbar. Weit seltner geschieht das Umgekehrte, nämlich einen Schluss in Moll durch Dreiklänge, die der Durtonart derselben Tonstufe angehören, einzuleiten. Derartige Schlussformeln:

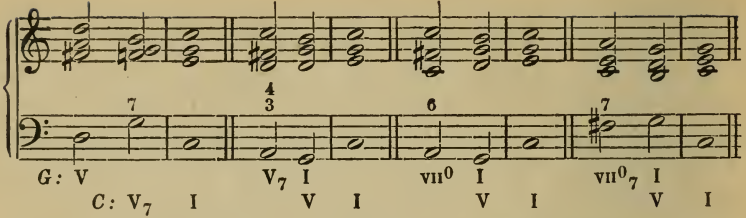
529.



sind wenig im Gebrauch. Es hängt dies mit unserm Gefühl zusammen, den Schluss in Dur für den vollkommeneren, befriedigenderen zu halten und in der Folge von Moll auf Dur eine Abschwächung der Wirkung zu erblicken, während in den Beispielen Nr. 528 gerade das Gegenteil der Fall ist.

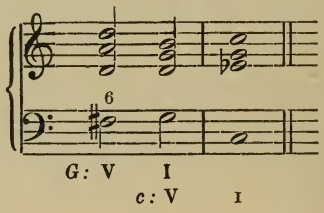
In der Oberdominanttonart sind es besonders die Dreiklänge der 5. und 7. Stufe und deren Septimenaccorde, die den Dominantaccord der Haupttonart vorteilhaft vorbereiten, z. B.

530.



Auch kann der Schluss hier ebenso gut in Moll erfolgen.

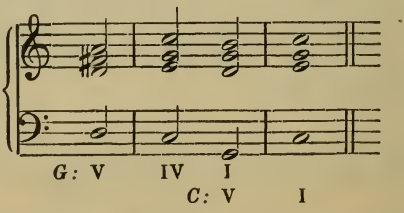
531.



denn die Tonart *G* dur, nach der hier moduliert wird, steht in intimen Beziehungen sowohl zu *C* dur als zu *c* moll, und die Lösung muss daher in beiden Tonarten gleich befriedigend wirken.

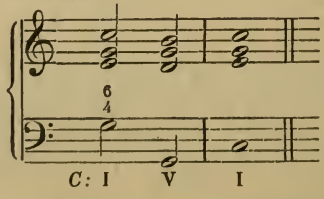
Der Unterdominantdreiklang der Oberdominanttonart ist zur Einführung des Dominantdreiklangs der Haupttonart nicht zu gebrauchen. Denn der Unterdominantdreiklang in *G* dur, *C e g*, ist zugleich tonischer Dreiklang in *C* dur, und wird durch den zu frühen Eintritt dieses Dreiklangs eine bedeutende Abschwächung der Schlusswirkung erzielt:

532.



Eine der wichtigsten und am häufigsten vorkommenden Schlussformeln ist die mit dem Quartsextaccord des tonischen Dreiklangs:

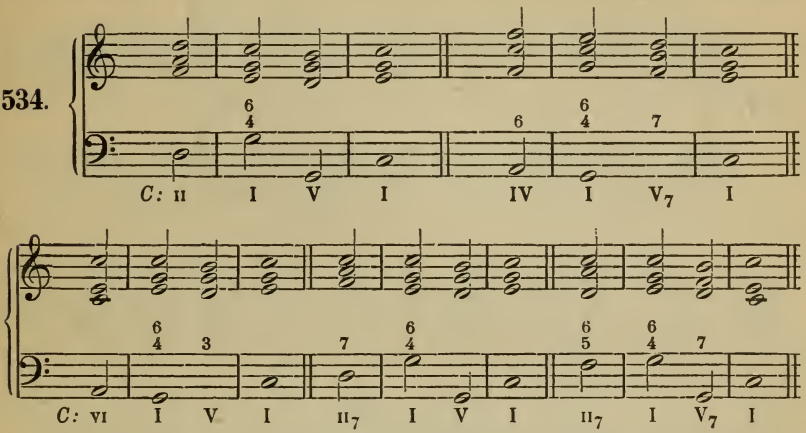
533.



Zur Einführung des Quartsextaccords können aber alle die leitereignen Accorde dienen, die sich für die Einführung des Dominantdreiklangs bereits als geeignet erwiesen,

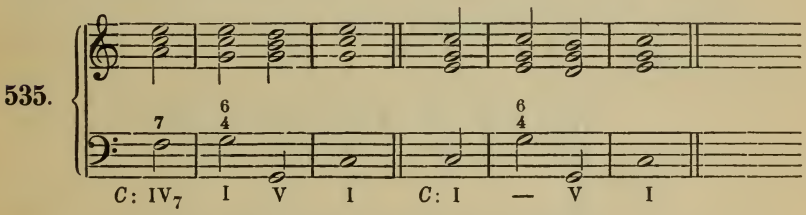
d. h. also die Dreiklänge der 2., 4. und 6. Stufe (letzterer unter gewissen Voraussetzungen), sowie der Septimenaccord der 2. Stufe, z. B.

534.



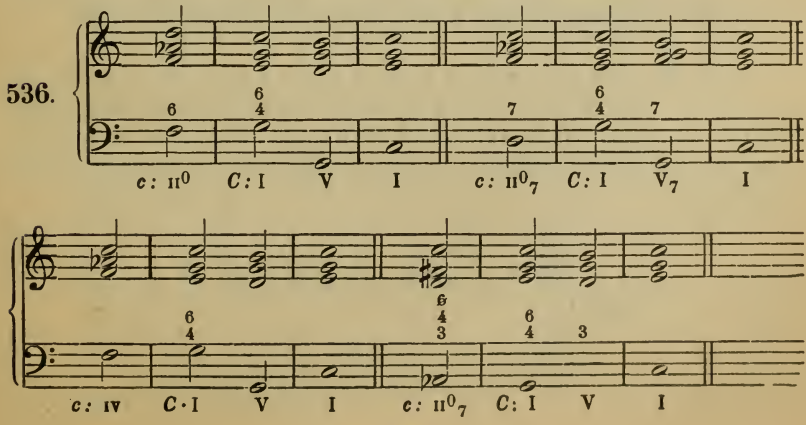
Außerdem aber der Septimenaccord der 4. Stufe, sowie der tonische Dreiklang selbst, z. B.

535.



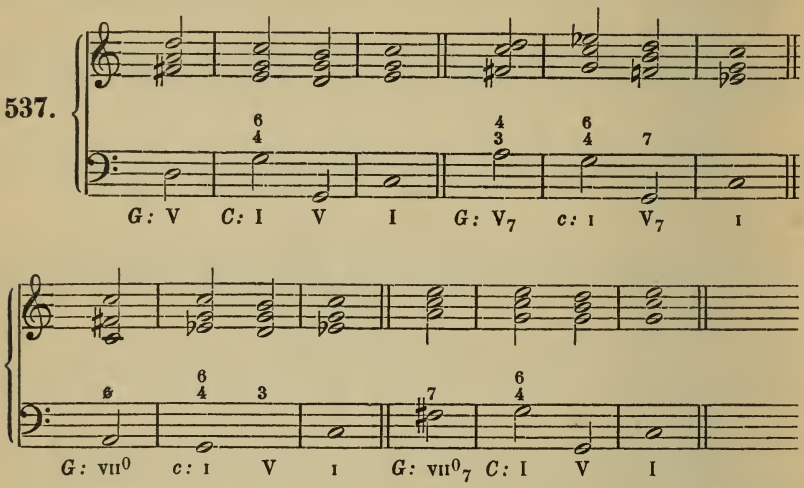
Sonst alle nicht leitereignen Accorde, die auch den Eintritt des Dominantdreiklangs vermitteln. Es sind dies also, wie wir gesehen haben, die Dreiklänge der 2. und 4., sowie der Septimenaccord der 2. Stufe der Molltonart derselben Tonstufe, z. B.

536.



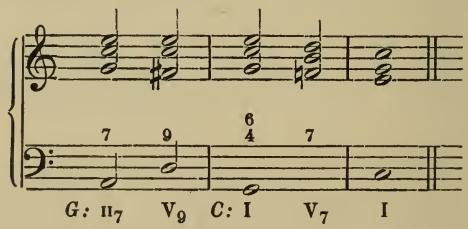
sowie die Dreiklänge und Septimenaccorde der 5. und 7. Stufe der Dominanttonart, z. B.

537.



Auch der Nonenaccord der 5. Stufe ist hierzu verwendbar und von schöner, reizvoller Wirkung, doch verlangt die None gute Vorbereitung, z. B.

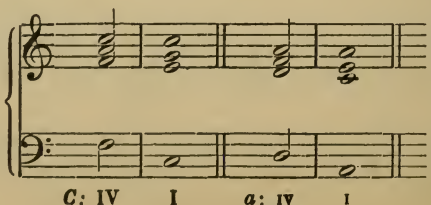
538.



II. Schlussbildungen mit dem Unterdominantdreiklang.

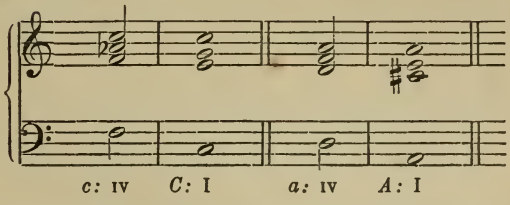
Die Verbindung des Unterdominantdreiklangs mit dem tonischen Dreiklang heißt Plagalschluss (zum Unterschied von dem authentischen Schluss, womit die Verbindung des Oberdominantdreiklangs mit dem tonischen Dreiklang bezeichnet wird):

539.



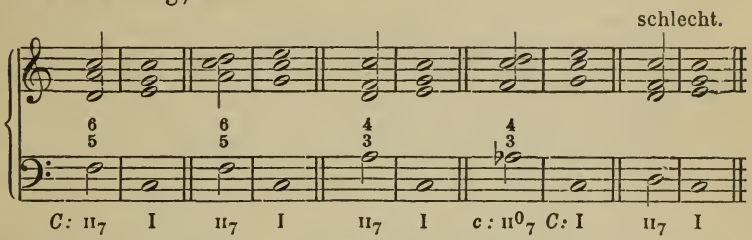
Tonstücke in Moll schließen sehr häufig in Dur, z. B.

540.



Zu den Plagalschlüssen rechnet man ferner noch die Verbindung des Septimenaccords der 2. Stufe mit dem tonischen Dreiklang, z. B.

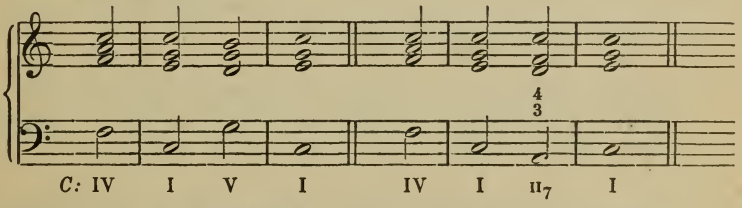
541.



In allen diesen Fällen ist nicht *c* Dissonanz, sondern *d* (vgl. S. 76); *d* ist als Durchgangsnote zwischen *c* und *e* aufzufassen, für welche Auffassung die Auflösung, die hier nach *e* erfolgen muss, hinreichend spricht.

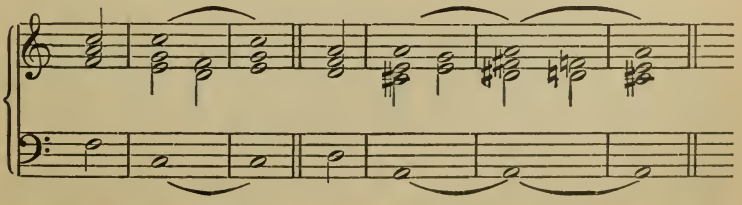
Häufig folgt, um die Wirkung zu verstärken, dem Plagalschluss noch der authentische Schluss oder ein andrer Plagalschluss, z. B.

542.



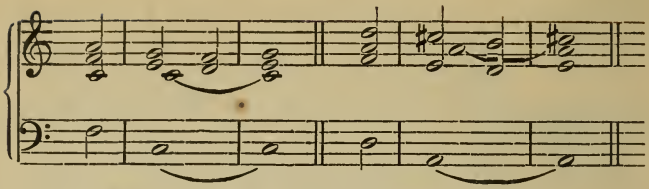
oder auch ein Orgelpunkt von längerer oder kürzerer Dauer, z. B.

543.



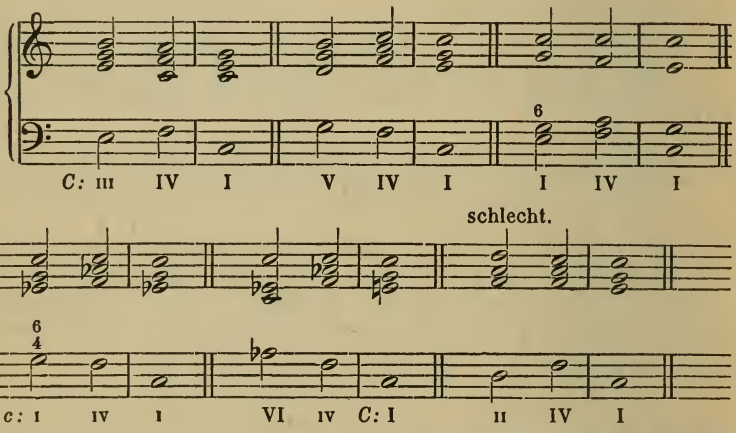
Namentlich geschieht dies letztere, wenn die Oberstimme mit der Terz oder Quinte schließt:

544.



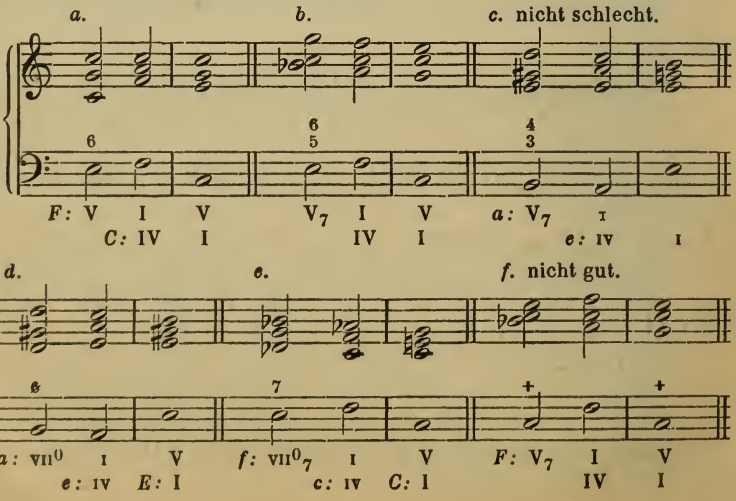
Was die Einführung des Plagalschlusses betrifft, so sind es von den leitereignen Accorden vorzüglich die Dreiklänge der 3. und 5. Stufe, die sich am besten dazu gebrauchen lassen. Gar nicht eignet sich der Dreiklang der 7., sehr wenig der der 2., eher schon der der 6. Stufe:

545.



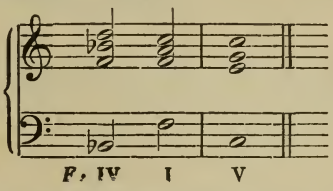
Von nicht leitereignen Accorden eignen sich zu diesem Zwecke nur die Dreiklänge, resp. die Septimenaccorde der 5. und 7. Stufe der Unterdominanttonart, z. B.

546.



Der Gebrauch des Grundtons im Bass, wie bei *f*, schwächt indessen die Wirkung bedeutend ab. Die Anwendung des Unterdominantdreiklangs in der Tonart der Unterdominante ist dagegen nicht statthaft. Folgendes Beispiel:

547.



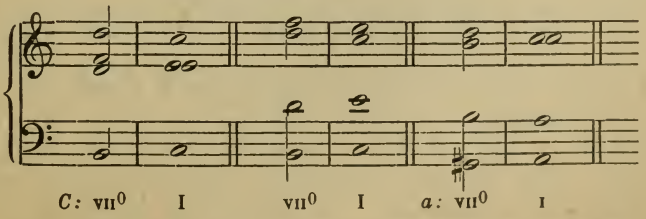
würde ganz entschieden nicht als Plagalschluss in *C* dur, sondern als Halbschluss in *F* dur aufzufassen sein.

Anmerkung. Der Plagalschluss wurde früher allgemein zu den Halbschlüssen gerechnet. Er ist aber in jeder Hinsicht geeignet, zum endgültigen Abschlusse eines Tonstücks zu dienen, mithin ein Ganzschluss in des Wortes eigentlichster Bedeutung. Von dem eigentlichen Halbschluss unterscheidet er sich allerdings gar nicht durch die Bildung, desto wesentlicher aber durch die Wirkung. Seine Verwendung ist übrigens eine ziemlich spärliche, weil er nicht überall mit Leichtigkeit angebracht werden kann. Dann ist er aber auch von vortrefflicher Wirkung, namentlich bei ruhiger, breiter Entfaltung der Harmonien und in Tonstücken kirchlichen Charakters. In neuerer Zeit hat er auch in weltlichen Kompositionen vielfach Verwendung gefunden. Zum Abschlusse einer Periode eignet er sich weniger, da er dann allerdings öfters in dem Charakter eines Halbschlusses erscheinen wird.

III. Schlussbildungen mit dem verminderten Dreiklang der 7. Stufe.

Es ist bereits bemerkt worden, dass die Verbindung des verminderten Dreiklangs der 7. Stufe mit dem tonischen Dreiklang im ganzen wenig zu Schlussbildungen benutzt wird. Als Grund dafür war bereits die ungenügende Bassführung bezeichnet worden. Auch hält es mitunter im vierstimmigen Satze schwer, einen Bestandteil des verminderten Dreiklangs in geeigneter Weise zu verdoppeln. Denn da der Leitton nicht verdoppelt werden kann, die verminderte Quinte aber abwärts geführt werden muss, um offene Quinten mit dem Bass zu vermeiden, so wird sich in den meisten Fällen nur die Terz verdoppeln lassen, z. B.

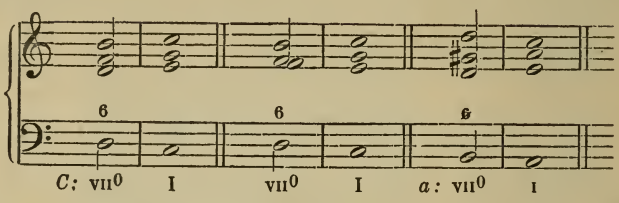
548.



Man sieht aber sofort, dass diese Verbindungen einen höchst matten Schluss abgeben, so dass von ihrer Verwendung füglich abgesehen

werden kann. Verwendbar zeigt sich der Dreiklang in seiner ersten Umkehrung, z. B.

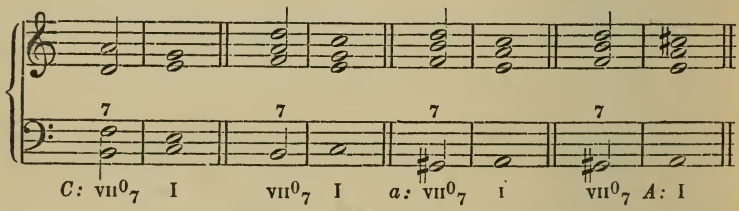
549.



Der Fortschritt der Stimmen ist hier ein natürlicher, die Beziehung zum tonischen Dreiklang bleibt vollständig gewahrt und die Bassführung ist doch immerhin eine verhältnismäßig kräftigere, als in den Beispielen Nr. 548.

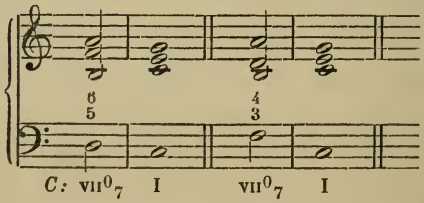
Auch der Septimenaccord der 7. Stufe kann zu Schlussbildungen verwertet werden, z. B.

550.



obgleich einzelne dieser Verbindungen, soweit die Auflösung in einen Durdreiklang erfolgt, den Charakter eines Halbschlusses annehmen. In seinen Umkehrungen ist dieser Accord jedoch nicht brauchbar. Von den folgenden Beispielen:

551.

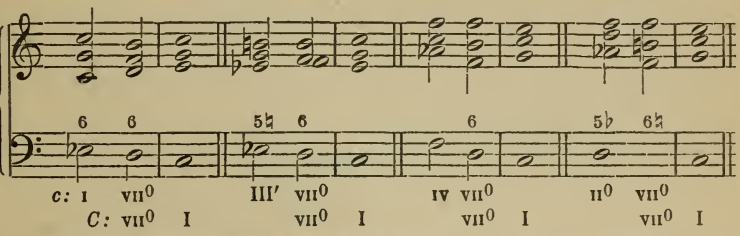


ist das erste der Quinten wegen unmöglich, das zweite, obgleich die Stimmen befriedigend fortschreiten, für eine eigentliche Schlussbildung von zu unbestimmter Wirkung.

Zur Einführung des verminderten Dreiklangs in Dur eignen sich fast alle leitereignen Dreiklänge, vorzüglich die der 1., 2. und 4. Stufe, weniger die der 3. und 6. Stufe, gar nicht der Dominantdreiklang. In Moll eignen sich am besten dazu die Dreiklänge der 1. und 3. Stufe; die Einführung durch die Dreiklänge der 2. und 4. Stufe ist des übermäßigen Sekundenschritts wegen mit Vorsicht zu behandeln, die Einführung durch den Dreiklang der 5. Stufe ganz, durch den der 6. Stufe fast ganz auszuschließen. Von nicht leitereignen Harmonien sind hier einige der

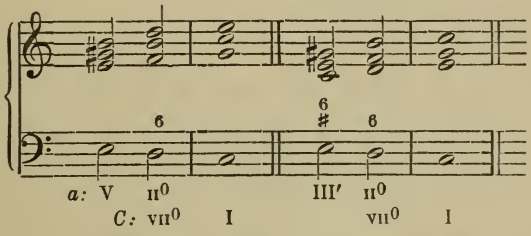
Molltonart derselben Stufe angehörige zur Vorbereitung eines Schlusses in Dur geeignet, nämlich die Dreiklänge der 1. und 3., bei vorsichtiger Einführung auch die der 2. und 4. Stufe, z. B.

552.



Doch darf das Umgekehrte, Moll auf Dur, aus bereits früher entwickelten Gründen nicht stattfinden. Der verwandten Molltonart angehörige Harmonien erweisen sich hier kaum brauchbar. Folgende Verbindungen:

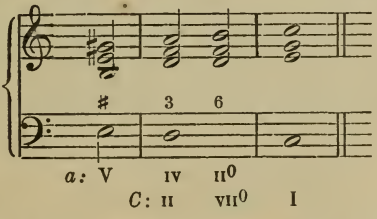
553.



wirken höchst unangenehm, denn eine notwendige Beziehung ist hier nicht nachzuweisen, und die Notwendigkeit der Vermeidung des übermäßigen Sekundenschritts zwingt zu einer schlechten Stimmführung.

Eher könnte man sich diese Verbindung gefallen lassen:

554.



denn der Dreiklang *d f a* gehört hier ebenso gut zu *C*dur als zu *a*moll.

Sachregister.

Accord 9.
Accordbildungen, zufällige 81.
Accorde, alterierte 32. 80 u. f. 91; durchgehende 129 u. f.; Übersicht derselben 88 f.; gebrochene 178.
—— s. auch Dreiklänge, Septimenaccorde.
Alt 11; Altnoten, Altschlüssel 106.
Anticipation 113.
Arsis 100. 130.
Aufgaben zur Ausarbeitung und Übung (bez. der Hauptdreiklänge in Dur) 18. (bez. sämtlicher Dreiklänge in Dur) 26. (bez. der Dreiklänge in Moll) 33. (bez. der Umkehrungen der Dreiklänge) 38. (bez. des Dominantseptimenaccordes) 46. (bez. der Umkehrungen desselben) 54. (bez. der Nebenseptimenaccorde) 61. (bez. der Verbindung der Septimenaccorde untereinander) 62. (bez. der Nebenseptimenaccorde in Moll) 65. (bez. der Umkehrungen derselben) 68. (bez. der Trugkadenzen) 74. (bez. der Nebenseptimenaccorde in Verbindung mit Accorden andrer Tonstufen oder Tonarten) 77. (bez. des übermäßigen Dreiklangs) 83. (bez. andrer alterierter Accorde) 88. (bez. des Aufsuchens der Modulationen) 97. (bez. der Vorhalte) 105. 112. (bez. der harmonischen Begleitung zu einer gegebenen Stimme) 141. 142. 153. 161. 162. 163. 167. 168. 169. 170. (bez. der Ausbildung der Melodie) 173. (bez. des dreistimmigen Satzes) 182. 185. 186. (bez. des zweistimmigen Satzes) 188. (bez. der harmonischen Bearbeitung einer gegebenen Stimme in melodischer Ausbildung) 189. 191. (bez. des fünfstimmigen Satzes) 195. 198.
Auflösung des Dominantseptimenaccordes 43 f. 48 f.; der Nebenseptimenaccorde (in Dur) 55; (in Moll) 63 f.; des Vorhalts 100. 102. 109 f. 113.
Aufwärtsfortschreiten der Septime 72 f. 75.
Auslassung der Intervalle 43. 46. 62. 183. 187.
Äußere Stimmen 11.
Ausweichung, s. Modulation.
Bass 11; Bewegung, Fortschreitung desselben 22. 24. 141 f. 198; Vorbereitung desselben 143 f. 146.
Begleitung, figurierte 178 f.; harmonische Begleitung zu einer Stimme 141 f. 170 f. 189 f.
Bewegung, gerade, Gegen-, Seitenbewegung 14; gemischte 15.
Bezifferung 21. 37. 41. 43. 47. 52. 104. 141.
Cantus firmus 190.
Choräle als Aufgaben 171. 198.
Chromatische Veränderung 80.
C-Schlüssel 106.
Decime 2.
Dissonanz 5; Auflösung derselben 76 f.

Dominantharmonie, s. Dreiklang, Septimenaccord.
—— bei der Modulation 134.
Dominantseptnonenaccord 78. 79.
Dreiklang 9; Dur-, Molldreiklang 10; Dominantdreiklang (in Dur) 11; (in Moll) 29; tonischer Dreiklang 11; (bei der Modulation) 133; Unterdominantdreiklang 11.
—— doppeltverminderter 84; hartverminderter 85. 86; übermäßiger 31. 53. 81 f., verminderter 21. 27. 31. 39 f. 54; derselbe bei der Modulation 94.
Dreiklänge der Durtonleiter 9. 21 f. 35. 89 f.; der Molltonleiter 29. 31. 35. 89 f.; natürlicher Zusammenhang derselben 10; Übersicht derselben 35. 89 f.
Duodecime 2.
Durchgang, durchgehende Noten 121. 125 f.
Durchgangsaccorde 129 f.
Durdreiklang 10. 53; bei der Modulation 94. 133 f.
Einklang 1.
Einklangsfortschreitungen 16; verdeckte 159. 196.
Fortschreitung, melodische, unmelodische 149 f.; der Nebenseptimenaccorde 54. 62. 69; fehlerhafte, bei Durchgangs- und Wechselnoten 125; sprungweise 161.
—— s. auch Auflösung; Bass; Einklangs-, Oktaven-, Quintenfortschreitungen etc.; Verbindung der Accorde.
Ganzschluss (ganze Kadenz) 208.
Gegenbewegung 14. 127. 154. 194.
Generalbassschrift, s. Bezifferung.
Grundharmonien 9; chromatische Veränderungen derselben 80.
Grundton 9; im Septimenaccorde 44. 45.
Halbschluss (halbe Kadenz) 174. 209 f.
Harmonie, Harmonielehre 9.
Harmoniefremde Töne 98 f. 113.
Hauptdreiklänge in Dur 11. 21; in Moll 29.
Hauptseptimenaccord 43. 53.
Intervall 1; großes, reines 2; kleines, übermäßiges, vermindertes 3.
Intervalle, Einteilung derselben 5; Übersicht derselben 4. 6 f.; Versetzung (Umkehrung) derselben 6 f.
—— s. auch Auslassung, Verdoppelung.
Intervallenlehre 1.
Intervallschritte und -sprünge 150 f.; übermäßige und verminderte 151 f.
Kadenz 44. 69; ganze, halbe 174. 208 f.; vollkommene, unvollkommene 46. 50 208; bei der Modulation 138; Vorbereitung derselben 211 f.
Kadenzformeln 139. 140.
Konsonanz 5, vollkommene, unvollkommene 5.
Lage des Accordes, enge, weite, zerstreute 19. 20. 107.
Leitton 25. 27. 44 f. 64. 109. 156. 196.
Liegende Stimmen 116. 119.
Melodie, Ausbildung derselben 173; rhythmische Gestaltung derselben 174 f.
Mittelstimmen 11.
Modulation 92; Mittel dazu 132; Erweiterung und Vollendung derselben 138.
Molldreiklang 10. 21. 53; bei der Modulation 94. 133.
Nachsatz 174.
Nachschlagen harmonischer Töne 114.
Nebendreiklänge in Dur 21; in Moll 31.
Nebenseptimenaccorde 52 f. 66. 74; in Moll 63 f.
Nebentöne, harmonische 121.
None 2; große, kleine 3. 4.

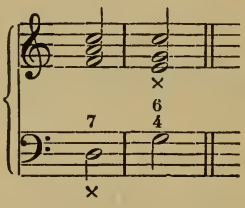
Nonenaccord 78. 111. 120. 216.
Nonenvorhalt 111. 186.
Oberintervalle 6.
Oktave 1; reine, übermäßige und verminderte 3. 4.
Oktavenfortschreitungen (Oktavenparallelen) 14. 16; offene 18. 103. 125 175; verdeckte 18. 23 f. 41. 72. 155 f. 196; in der Gegenbewegung 194.
Orgelpunkt 116 f. 217.
Plagalschluss 20. 29. 77. 118. 207. 216 f.
Periode 173.
Prime 1; reine, übermäßige 3. 4.
Quartdecime 2.
Quarte 1; reine, übermäßige, verminderte 3. 4; Vorbereitung der reinen Quarte 147; dieselbe als Accord 184. 190.
Quartenfortschreitungen (Quartenparallelen) im Durchgange 126. 128.
Quartsextaccord 36; derselbe zur Schlussbildung 42. 214; bei der Modulation 95. 134; als durchgehender Accord 131; Gebrauch desselben 145 f.
—— des übermäßigen Dreiklangs 81. 191; des verminderten Dreiklangs 147. 183.
Querstand, unharmonischer 163.
Quintdecime 2.
Quinte 1. 10; reine 3. 4; übermäßige 3. 4. 64; verminderte 3. 4. 27. 49; Quinte im Septimenaccord 45. 54. 58. 62. 65.
Quintenfortschreitungen (Quintenparallelen) 14. 16. 40. 67. 86; offene 18. 67. 103; verdeckte 18. 25. 155 f. 196; bei Durchgangs- und Wechselnoten 125; in der Gegenbewegung 194.
Quintsextaccord 48. 49. 50; derselbe als Vorhalt 184.
—— übermäßiger 86, derselbe bei der Modulation 137.
Satz, einstimmiger 179; zweistimmiger 187; dreistimmiger 182; vierstimmiger 11; fünfstimmiger 195; sechs-, sieben-, achtstimmiger 198.
—— reiner, strenger, freier 12; reiner 128.
Schluss 20; authentischer, plagalischer 20. 216; phrygischer 172. 209.
—— s. auch Kadenz, Ganzschluss, Halbschluss, Trugkadenz.
Schlussbildung 28. 42. 44. 204 f.; mit dem Dominantdreiklang 205. 208 f.; mit dem Unterdominantdreiklang 205. 216 f.; mit dem verm. Dreiklang der 7. Stufe 219 f.; mit dem Dreiklang der 2. Stufe 206 f.
Schlussformeln 28. 29. 139 f.
Schlusskadenz 44. 69.
Seitenbewegung 14.
Sekundaccord 48. 50. 51.
Sekunde 1; große, kleine, übermäßige 3. 4.
Sekundenfortschreitungen (Sekundenparallelen) im Durchgang 126; mit Wechselnoten 128.
Sekundenschritt, übermäßiger 30. 32.
Sekundquartsextaccord, s. Sekundaccord.
Septime 1; große, kleine, verminderte 3. 4; durchgehende 61. 170; Vorbereitung derselben 59; ohne Vorbereitung 61. 65. 154. 161; Liegenbleiben derselben 72 f. 75.
Septimenaccord 9. 42 f.; Dominantseptimenaccord 43. 46. 50. 69 f. 134; wesentlicher 53; derselbe im Durchgang 131; derselbe bei der Modulation 93. 134 f.
—— der siebenten Stufe in Dur 57. 67. 79. 192.
—— verminderter 64. 67. 75. 79; derselbe bei der Modulation 93. 136 f.; derselbe im mehrstimmigen Satze 197.
Septimenaccorde, Verbindung derselben untereinander 62, dieselben in Verbindung mit Accorden andrer Tonstufen 69. 74; Übersicht derselben 89 f.

Septimenfortschreitungen (Septimenparallelen) im Durchgang 126; mit Wechselnoten 128.
Sequenz 26. 56. 150.
Sextaccord 36 f.; übermäßiger 84; der Gebrauch desselben 147 f.
Sexte 1; große, kleine, übermäßige 3. 4.
Signaturen 41; s. Bezifferung.
Sopran 11; Soprannoten, Sopranschlüssel 106 f.
Stil, freier, strenger 12.
Stimmen, äußere 11; Mittelstimmen 11; Ausbildung der begleitenden Stimmen 178.
Stimmenbewegung 14. 44 f.; s. Fortschreitung etc.
Stimmenführung 12. 32; s. Fortschreitung etc.
Stimmenumfang 106 f.
Stimmenverhältnis 107.
Stufen, diatonische 1.
Tenor 11; Tenornoten, Tenorschlüssel 106.
Terz 1. 10; große, kleine, verminderte 3. 4; dieselbe im Septimenaccorde 44. 45. 54. 58 f. 65 (s. Leitton).
Terzdecime 2.
Terzdecimenaccord 78. 80.
Terzquartaccord, Terzquartsextaccord 48. 49. 51.
—— übermäßiger 85 f.
Thesis 100. 130.
Tonischer Dreiklang 11. 133.
Tonleiter s. Dreiklänge.
Tritonus 59. 165 f.
Trugkadenz 70. 210 f.
Umkehrung 36; der Dreiklänge 36; der Septimenaccorde 47. 50 f. 66; s. auch Intervalle.
Undecime 2.
Undecimenaccord 78. 80.
Unisonus 1.
Unterdominantdreiklang 11.
Unterintervalle 6.
Verbindung der Accorde 13. 62. 69; örtliche, innere 23.
Verdoppelung der Intervalle 13. 27. 37. 46. 58. 84. 102. 104. 124. 195. 198.
Versetzung 36; s. Umkehrung.
Verwechselung 36; s. Umkehrung.
Vierklang 42; s. Septimenaccord.
Vorausnahme 113.
Vorbereitung der Septime 59; des Vorhalts 100; des Grundtons 61. 143. 144, des Quartsextaccords 145 f.
Vordersatz 174.
Vorhalt 98. 101; im Bass 104; von unten nach oben 109. 191; in mehreren Stimmen 110. 192.
Wechselnoten 121. 122. 126.

Nachtrag.

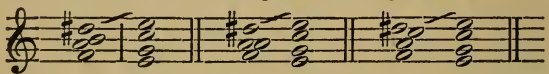
Zur Anmerkung Seite 77.

Die auf S. 77 ausgesprochene Ansicht, dass in allen Fällen, wo der untere Ton sich sprungweise bewegt, wir ihm Grundtonbedeutung zuerkennen müssen, bedarf der Berichtigung. Auch in solchen Fällen, wie in den im Beispiel 171 wiedergegebenen — wo also die Oberseptime liegen bleibt — ist als Dissonanz nicht der obere Ton (*c*), sondern der untere (*d*) aufzufassen. Es tritt eben hier wie bei den im Beispiel 155 berührten Fällen eine Verschiebung der Stimmen ein: die Auflösung erfolgt, nur nicht in derselben Stimme:



Zur Anmerkung Seite 87 f.

Auf S. 87 sind bezüglich der drei eine übermäßige Sexte enthaltenden Accorde noch andere Auflösungsarten, die vorkommen können, angedeutet worden. Von diesen sind die wichtigsten die folgenden:



also in den mit reiner Quinte gebildeten Dreiklang der 3. Stufe. Doch lässt die Wirkung deutlich erkennen, dass die Verbindung nicht *a*moll, sondern der Paralleltonart *C*dur angehört. Daraus ist zu folgern, dass die drei Accorde auch in Dur vorkommen können; dass aber ihre Begründung eine andere sein muss, ersehen wir aus der Fortschreitung der übermäßigen Sexte. Während diese in Moll sich in den Grundton des Dominantdreiklangs auflöst — welche Fortschreitung, wie auf S. 87 ausgeführt worden, hauptsächlich der Terz eigentümlich ist, löst sie sich hier in die große Terz auf, einer, von Modulationsfällen natürlich abgesehen, fast ausschließlich der übermäßigen Quinte zukommenden Auflösungsart. Fassen wir aber *dis* in obigem Falle als übermäßige Quinte auf, so ist Stammaccord nicht *h d f a*, sondern der Nonenaccord *G h d f a*, was sich mit der auf S. 79 in der Anmerkung entwickelten Ansicht vereinbaren ließe. — Nicht geleugnet soll werden, dass die Begründung namentlich des übermäßigen Quintsextaccords dadurch eine noch kompliziertere wird, als die desselben Accordes in Moll. Zu weiteren Spekulationen darüber ist hier nicht der Ort: es sollte nur auf den innerlichen Unterschied dieser gleichklingenden Accorde und auf ihre verschiedene Bedeutung aufmerksam gemacht werden.

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 16 01 07 07 021 8